Die Bamberger Apokalypse

Herausgegeben
von
Heinrich Wölfflin

Verlag der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften, München
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/diebambergerapok00wolf_0

Die

Bamberger Apokalypse

Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre «1000»

Herausgegeben

von

Heinrich Wölfflin

Gedruckt auf Kosten der Königl. Bayer. Akademie der Wissenschaften

---

München 1918

Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

Von den mittelalterlichen Bilderhandschriften, auch wenn es königliche Bestellungen gewesen sind, ist in weitern Kreisen weniges bekannt. Veröffentlichungen fehlen nicht, aber sie sind meist sehr kostspielig und nur für Bibliotheken und für die Benutzung durch Gelehrte bestimmt, und fast alle setzen sie voraus, daß der Betrachter den Standpunkt schon kenne, den er den Bildern gegenüber einzunehmen habe. Dem Herausgeber dieser Apokalypse erschien es als ein erstrebenswertes Ziel, das bedeutende Werk einer größern Allgemeinheit zugänglich zu machen, und er ist überzeugt, daß gerade unsere Zeit ein besonderes Interesse dafür haben müsse. Die Erörterung der spezifisch kunstgeschichtlichen Fragen, die die Handschrift stellt, soll in den Schriften der Akademie erfolgen. Hier ist von jeder Heranziehung weitern Materials abgesehen. Um das Zustandekommen der Veröffentlichung haben sich verdient gemacht: der Vorstand der Bamberger Bibliothek K. Fischer, der Direktor der Münchner Hof- und Staatsbibliothek H. Schnorr von Carolsfeld und Oberbibliothekar G. Leidinger, sowie der † Syndicus der Akademie K. Mayr. Herr J. B. Obernetter hat alles aufgewendet, die Lichtdrucke so vollkommen wie möglich zu machen.

I.

Unser Urteil über Werke frühmittelalterlicher Kunst in der Art der Bamberger Apokalypse hat sich in der letzten Zeit wesentlich verändert. Wenn Franz Kugler einst (1835) die Zeichnung unserer Handschrift »verschroben-manieriert« und den verwandten Prachtcodex der Münchner Bibliothek, Cimelie 57, »formlos und widerwärtig« gefunden hat, so haben zwar Kritiker wie Vöge und Haseloff ein halbes Jahrhundert später von solchen Verneinungen sich ferngehalten, aber auch ihr Urteil ist noch nicht unabhängig von den Maßstäben einer naturalistischen Kunst, für die der Wert der Leistung in der mehr oder weniger vollständigen Wiedergabe des Sichtbaren liegt. Man gab der plastisch-modellierenden Darstellung in jedem Fall den Vorzug vor der linear-platten und neben der körperlich glaubhafteren Zeichnung anderer Handschriften erschien eine flächenhafte Zeichnung wie die unsere, die die Linie aus Überzeugung schematisiert und naturalistische Erinnerungen grundsätzlich ausscheidet, als handwerkliche Flachheit und Beginn des Verfalls. Erst neuerdings — in auffallender Parallelität zu gewissen Entwicklungen der modernen Malerei — ist man auf das Positive der Wirkung bei dieser sogenannten Erstarrung aufmerksam geworden und hat angefangen, statt die mindere Qualität zu tadeln, die anders geartete Absicht ins Auge zu fassen.

In der Tat, es geht nicht an, das »gänzliche Fehlen perspektivischer Fähigkeiten« zu rügen, ohne erst darüber ins Reine gekommen zu sein, ob denn für diese Leute die dreidimensionale Darstellung, unsere dreidimensionale Darstellung, überhaupt etwas wertvolles bedeutete. Offenbar hat hier das Raum- und Körpergefühl nachgelassen, aber damit spricht man kein Werturteil aus. Nicht um den Gegensatz von guter und schlechter Perspektive handelt es sich, sondern um Perspektive und Nicht-Perspektive. Nicht um den Gegensatz

von guter und schlechter Modellierung, sondern um eine Darstellung des Volumens einerseits und eine flächig-lineare Zeichnung andrerseits, wo die wesentliche Wirkung in Motiven beruht, die mit Körperlichkeit nichts zu tun haben. Die anatomische Richtigkeit spielt hier keine Rolle, dafür aber die suggestive Kraft von gewissen »unnatürlichen« Linienzügen. Proportionsfehler kritisch anzumerken, ist überflüssig, wo man absichtlich dem Richtigen ausweicht, um der Form durch willkürliche Größenverschiebungen einen stärkeren Nachdruck zu geben. Im selben Sinne sind Dinge zu beurteilen, wie die Brechungen im Zusammenhang der Gliedmaßen oder die Abweichung des Scheitels von der Gesichtsachse. Gerade aus der Freiheit gegenüber der zentralperspektivischen Projektion hat diese Kunst unerwartete Ausdrucksmittel gewonnen. In einzelnen Fällen läßt sich auch bestimmt nachweisen, wie ein vorhandenes »richtigeres« Vorbild absichtlich bei Seite geschoben und durch die neue »verzerrte« Zeichnung ersetzt worden ist, weil sie allein offenbar dem Verlangen nach Lebendigkeit des Ausdrucks genügte. Überall aber ist die Wirkung abgestellt nicht auf die einzelne Figur, sondern auf die Bilderscheinung im ganzen: der Rhythmus der Flächeneinteilung, die großen Richtungsgegensätze, die allgemeinen Linienzusammenhänge — sie haben das erste Wort. Es ist keine primitive, zusammensetzende Kunst, sondern — trotz aller Altertümlichkeit — eine Kunst mit langer Tradition, die durchaus im großen zu disponieren gelernt hat.

Nach gelegentlichen Erwähnungen in der älteren Literatur[1] ist die Bamberger Apokalypse zum erstenmal durch Th. Frimmel kunstgeschichtlich genauer behandelt worden.[2] Seine Beschreibungen sind aber nicht alle richtig, eine stilistische Kennzeichnung fehlt ganz, die Arbeit erschien ihm handwerklich und nach dem Stand der damaligen Wissenschaft konnte er auch noch keinen Schulzusammenhang nennen. Wenige Jahre später hat W. Vöge die »Schule« zusammengestellt. In die Reihe der zugehörigen ziffermäßig bezeichneten Handschriften ist die unsrige als Nr. VI aufgenommen.[3] Leider hat sich Vöge damit begnügt, für die Apokalypse lediglich auf Frimmels Beschreibungen zurückzuverweisen, da sie stofflich außerhalb der von ihm verfolgten Zusammenhänge stand. Seine Charakteristik der Schule, als erster Versuch sehr bemerkenswert, ist jetzt zum Teil veraltet. In der Frage der Lokalisierung schwankt sein Urteil noch. Erst Haseloff konnte als Sitz der Schule die Insel Reichenau im Bodensee (Untersee) glaubhaft machen,[4] ein Urteil, das später von andern bestätigt wurde.

Es gehört die Apokalypse also zu jener berühmten Gruppe von Handschriften, die nach dem Ottonen-Codex in Aachen (Vöge A) auch die Liuthargruppe genannt wird, hauptsächlich aber bekannt ist durch die Münchner Handschriften cim. 58 und cim. 57, nämlich das sogenannte Evangeliar Otto III. (Vöge M) und das Perikopenbuch Heinrich II. (Vöge I). Beide Handschriften sind durch Leidinger veröffentlicht worden und stammen ebenfalls aus Bamberg.[5]

---

1) Vgl. F. Kugler, Studien in deutschen Bibliotheken, 1835, denen die oben angeführten Urteile entnommen sind (wieder abgedruckt in den Kleinen Schriften, 1853, I. S. 81, 91) oder G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, 1843, I. S. 97 f. (er findet die Erfindung meist lahm, nur den Drachen sehr phantastisch; die Ausführung sei kunstlos, indem die sehr geringe Angabe von Schatten alles fast wie einen bloßen farbigen Anstrich erscheinen lasse).

2) Th. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters, 1885, S. 57—65. Noch unberührt davon die Besprechung des Codex bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, 1886, S. 74 ff. (mit Abbildung der vier Reiter).

3) W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, 1891, S. 139 ff. (mit ausführlichen Literaturangaben).

4) A. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier in Cividale, 1901, S. 160.

5) Miniaturen aus Handschriften der Hof- und Staatsbibliothek in München, herausgegeben von G. Leidinger, Heft 1 und 5. München, o. J.

Über die Stellung, die unser Codex innerhalb der Gruppe einnimmt, sei einstweilen nur so viel gesagt, daß er zu den Vertretern eines starreren Stiles gehört, die, wie man jedenfalls mit Recht annimmt, die jüngern gewesen sind. Er spiegelt eine besonders einheitliche Stilüberzeugung in dem oben angedeuteten Sinne, mit Flächenwerten zu wirken. Gewiß ist dabei manches verloren gegangen: die Zeichnung ist einförmiger und schematischer geworden, die Farbe hat den blumigen Reiz eines reichen und geschmeidigen Colorits abgestreift, aber bei dieser Wandlung sind doch eben auch sehr starke neue Werte entwickelt worden. Was man als schematisch und starr empfindet, die Geometrisierung der beweglichen Linie, hängt wesentlich zusammen mit einer erhöhten Schlagkraft der Zeichnung und die Ausschaltung des Mannigfaltigern in Form und Formanordnung geht Hand in Hand mit dem stärkeren Anziehen der großen Richtungsgegensätze einerseits und reiner Parallelität der Bewegung andererseits. Das Bild ist in erhöhtem Maße als Einheit empfunden, mit Gefühl für das tektonische Gerüste und für die Spannungen zwischen Gefülltem und Leeren. Man wird nicht verkennen, wie sehr diese Kunst auf monumentale Wirkungen ausgeht. Auch die Farbe hat daran Teil: durchweg ins Kühlere gebrochen und vereinfacht in der Wahl der Töne, besitzt das Colorit eine strenge Einfalt und Gebundenheit, die sich von dem bunteren Treiben in den älteren Handschriften der Schule stark unterscheidet.

Bevor wir aber auf den Stil näher eingehen, muß eine äußerliche Beschreibung der Handschrift gegeben werden.

2.

Unsere Apokalypse ist der erste Teil einer Handschrift der K. Bibliothek in Bamberg (A II 42), deren zweiten Teil ein Perikopenbuch bildet, von derselben Hand geschrieben und illustriert.[1] Die Handschrift stammt aus dem Collegiatstift St. Stephan in Bamberg und ist bei Gelegenheit der Säkularisation des Stiftes zu Anfang des 19. Jahrhunderts (1803) in die K. Bibliothek gelangt. In St. Stephan hat von Murr sie noch gesehen und beschrieben.[2] Nach seiner Mitteilung besaß sie damals einen goldenen Deckel mit einem großen Onyx in der Mitte und einer Inschrift, die als Stifter Heinrich II. und seine Gattin Kunigunde angab: Henric et Kunigunt haec tibi [sc. Stephano?] munera promunt. Laut handschriftlicher Eintragung auf dem jetzigen Vorsatzblatt kam der Deckel bei der Säkularisation in die Schatzkammer der Residenz nach München (ad thesaurum Monacensem),[3] doch ist jetzt dort nichts mehr bekannt.[4] Wahrscheinlich ist das Gold eingeschmolzen worden. In der K. Bibliothek zu Bamberg erhielt der Codex einen einfachen Pappdeckel (1804) und damals ist er wohl auch beschnitten worden: die Größe der Blätter (29,5 × 20,4) ist nicht mehr die ursprüngliche. Man sieht das an der unvollständigen Initiale auf fol. 17r.

Der Band hat im ganzen 106 Blätter, wovon auf die Apokalypse die größere Hälfte entfällt (fol. 1—58). Zwanzig Zeilen auf der Seite in einer Columne. Die Bilder, verschieden im Format, folgen dem zugehörigen Text immer nach, meist unmittelbar, selten verspätet. Es sind ihrer in der Apokalypse fünfzig. Das Schrift-(Bild-)feld ist innerhalb der Seite nach innen und oben gerückt. Unsere Abbildungen geben die Zeichnungen in Originalgröße, aber das Verhältnis zum Rand ist ein willkürliches.

---

1) F. Leitschuh, Katalog der Handschriften der K. Bibliothek zu Bamberg, 1895—1906, I, 1. Von Leitschuh sind sechs einzelne (nicht die interessantesten) Bilder der Apokalypse bereits veröffentlicht worden (»Aus den Schätzen der K. Bibliothek zu Bamberg«, 1888).

2) v. Murr, Beschreibung der Merkwürdigkeiten Bambergs, 1799, S. 138—141.

3) Vgl. Jaeck, Vollständige Beschreibung der Bibliothek zu Bamberg, 1831. I. S. XIX.

4) Mitteilung des Hofmarschallamts.

Über das Paläographische hat Chroust gehandelt,[1] doch bemerkt Leidinger dazu (persönliche Mitteilung), daß der Codex doch nicht auf eine einzige Hand zurückgeführt werden könne: der Schreiber auf Blatt 1 und 2 ist ein anderer als der Schreiber des übrigen, ganz abgesehen von dem offenbar spätern Eintrag eines Perikopentextes auf fol. 58v. Außerdem aber finden sich in Zusammensetzung und Bezeichnung der Lagen, wie Leidinger weiterhin beobachtet hat, Verschiedenheiten, die zu der Annahme zwingen, daß im Vorhandenen die ursprüngliche Form nicht mehr vollkommen erhalten ist. Die Lagen 2—7 tragen nämlich je auf ihrem ersten Blatt rechts unten mit Mennig die römischen Zahlen II.—VII. und enthalten alle gleichmäßig acht Blätter. Da Lage 1 die römische Bezeichnung nicht aufweist und außerdem nur drei Blätter besitzt, muß man schließen, daß hier etwas verloren gegangen ist. Von Lage 8 ab fehlen die Bezeichnungen dann regelmäßig. Dieser zweite Teil aber deckt sich nicht glatt mit dem angebundenen Perikopenbuch, sondern enthält außer den Perikopen auch noch den Abschluß der Apokalypse. Es muß also während der Arbeit ein Wechsel der Umstände eingetreten sein.[2] Das Lagenbild ist dieses:

Lage	Blatt	alte Bezeichnung	Zahl der Blätter
1	1— 3	fehlt	3
2	4—11	II.	8
3	12—19	III.	8
4	20—27	IIII.	8
5	28—35	V.	8
6	36—43	VI.	8
7	44—51	VII.	8
8	52—58	ohne Bezeichnung	7
9	59 u. 60	„ „	2

Mit 57r schließt die Apokalypse. Es folgen drei leere Seiten, wovon die letzte nachträglich mit einem Perikopentext beschrieben worden ist (s. o.). Die Bilder mit dem thronenden Herrscher, die auf fol. 59v und 60r als eigene Lage folgen, möchte man gern als ehemaligen Bestandteil der jetzt unvollständigen ersten Lage auffassen, doch geht das nicht an. Sie werden von Anfang an zum Perikopenbuch gehört haben. Wir haben sie des sachlichen Interesses wegen hier mit aufgenommen.

3.

Die Malerei ist eine Malerei in Deckfarben. Sie wirkt ausgesprochen flach und, wenn man das Gehäßige von dem Worte abstreift, so kann man sogar den Ausdruck Waagens wiederholen: fast wie ein bloßer Anstrich. Fläche stet gegen Fläche. Was im Sinne der Modellierung arbeitet, sind einzeln eingetragene helle oder dunkle Linien, die durchaus für sich sprechen; nirgends ist eine Farbe in die andere übergeführt, d. h. vertrieben worden.

Nach streng gebundener Regel werden die Lokalfarben nach einer helleren und einer dunkleren Stufe hin abgewandelt — für die Licht- und für die Schattenlinien —, es sei denn, daß das Licht als Weiß aufgesetzt wird. Es brauchen aber nicht drei Tonstufen zu sein, oft genügen zwei. Nur selten springt die Modellierung in eine andere Farbfamilie über (als

---

1) Chroust, Monumenta paläographica, Ser. I, Bd. III, Liefg. XX.

2) Sonderbarerweise setzt Lage 8 auch mit einem Text ein, der den eben vorangegangenen wiederholt.

Rest einer spätantiken Gewohnheit des Modellierens mit Komplementärfarben), indessen ist es üblich, in das blasse Schilfgelb des Inkarnats grünliche Schattenstriche einzutragen.

Die Zeichnung ist auf Linienwirkung abgestellt, ist aber keine rein konturierende. Beim Auge z. B. schließen die Randlinien nicht zusammen. Auch beim Gefieder der Flügel spricht noch die malerische Gesamterscheinung mit und der einzelne Strich gibt nicht den vollständigen Rand der einzelnen Feder. Es kommen auch punktierte Umrisse vor: beim Fell des Lammes, bei Bärten, Flügeln, Gebäudeecken usw. Man wird darin ebenfalls Überbleibsel einer malerisch-impressionistischen Technik erblicken müssen.

Nur stellenweise wird die Form mit einer Konturlinie umzogen, die Farbfläche kann auch ohne sie bestehen. Aber sie hilft die Erscheinung zu festigen. Gewöhnlich ist es ein dunkler Strich, manchmal ein schwarzer und ein weißer zusammen (oft beim Saum der Tunika) und in gewissen Fällen wird die Form gegen das Licht hin weiß konturiert. Das heißt nun freilich nicht, daß es eine wirkliche Lichtrechnung in dieser Kunst gäbe: die Licht- und Schattenseite wechselt beliebig in ein und demselben Bild oder die Unterscheidung bleibt überhaupt weg.

Die dunkle Linie ist nicht immer schwarz, es wird daneben auch ein tiefes Braun verwendet, das namentlich in der Gesichtszeichnung hervortritt, wo es sich mit dem Schwarz in die Rolle teilt: schwarz sind regelmäßig Brauen und Augensterne, aber nicht der Umriß der Lidspalte usw. Unter der Nase und in den Mundwinkeln erscheint das Schwarz als einzelner Punkt, der sich in den Ohren und zwischen den Finger- und Zehenansätzen gleichmäßig wiederholt. Man wird darin schematische Reste eines einst freieren malerischen Stils zu erkennen haben.

Das ganze zeichnerische Verfahren ist natürlich streng systematisiert und jeder Willkür enthoben. Am eigentümlichsten berührt uns, daß einzelne Formen wie der Rücken von Hand und Fuß (vgl. Farbtafel II), aber auch tektonische Flächen wie ein Altartisch (17), die Wandungen einer Zisterne (23) u. dgl. von einem Lichtlinienbündel, das aus einer Ecke hervorbricht, diagonal überstrahlt werden, wobei unter Umständen von der anderen Seite her ein dunkles Gegenmotiv antwortet (23). Der Tradition entnommen, entwickelt das Motiv in diesem Flachstil eine besondere Schärfe.

Im übrigen ist augenfällig, daß Innenzeichnung und Außenzeichnung nicht mehr immer in Kontakt mit einander stehen. Die Umrißlinien, namentlich bei Gewändern, haben die Neigung, sich dem modellierenden Binnenwerk gegenüber zu verselbstständigen, wodurch dieser eben in seiner modellierenden Funktion zum Absterben gebracht wird. Man vergleiche — gleich auf dem ersten Bild — die Röhrenfalte über dem linken Knie des Johannes: die horizontale Saumlinie entspricht nicht mehr der Zeichnung der Lichtlinien. Und so ist es bei dem Mantelzipfel über der Hand. Das Interesse hat sich von der plastischen Wirkung zurückgezogen. Was spricht, ist eigentlich nur noch die Richtung. Man denkt an gerippte Käferflügeldecken.

Alles wird mehr oder weniger in die Fläche ausgeglichen. Ein Saum läuft als Gerade über eine bauchige Form und ebenso ein Gürtel als Gerade um die Hüften (2). Das überall wiederholte Motiv der im Nacken hochsteigenden Gewandlinie — ursprünglich das Herumgehen des Rockes bezeichnend — bleibt hier nur noch in dem Sinne wirksam, daß die Figur sich in der Ebene festlegt, und wenn die doppelte Randlinie des fallenden Leibrocks immerhin eine plastisch-räumliche Formel ist, so sorgt doch die parallele Führung des vorderen und hinteren Randes dafür, der Glocke das Kubische zu nehmen.

Übertragen auf das Ganze heißt das, daß alle Figur silhuettenhaft in einer Fläche sich auszubreiten geneigt ist.

Je mehr aber die Fläche fühlbar wird, um so mehr gewinnt eben die spezifische Wirkung der Linie an Wert. Darin liegt die Kraft dieser Kunst. Mit dem Hinweis auf das Starre, Geometrische der Linie ist das Phänomen nicht vollständig bezeichnet. Es ist wahr, man trifft da — und ich beziehe mich wieder gleich auf das erste Bild — im winkligen Bruch des Halsausschnittes, in steif ausschlagenden Mantelenden, vor allem in den geradläufigen Modellierungslinien der großen Faltenröhren eine fast krampfig anmutende Richtungsstarrheit, aber daneben gibt es auch Kurven und weitschwingende Wellenlinien und es ist klar, daß diese beiden Elemente durch den Gegensatz sich stärken. Wenn man nun bedenkt, daß der Begriff von Naturnachahmung ausscheidet und daß wir Schematisierungen der Form vor uns haben, die, von Generation an Generation weitergegeben, nicht mehr an der Wirklichkeit geprüft worden sind, so begreift sich, wie eigentümliche Wirkungen aus dieser Unabhängigkeit abgeleitet werden konnten. Die Linie als solche gewissermaßen wird Trägerin des Eindrucks. Ein gutes Beispiel dafür bietet gerade auf dem angeführten Bilde die nachdrückliche Kraft des »Empfangens« bei Johannes. Sie beruht wesentlich auf den parallelen Kurven, die, weit vom Rücken hergeholt, über die Schulter ziehen, in den gleichförmig gehobenen Armen weiter klingen und sogar in der (völlig unnatürlichen) Linie des Beugeknies ihre Resonanz finden. Unnötig zu sagen, wie sehr der Eindruck dadurch gewinnt, daß die Bewegung durch das ganze Bild weitergeleitet ist. Andere Beispiele großer zusammenfassender Linienführung auf 30 und 38.

Der Flachstil ist nun freilich nicht bis zu den letzten Konsequenzen durchgeführt. Ob man gut tut, bei diesem Grad von Raumlosigkeit überhaupt noch von Perspektive zu sprechen, ist eine Frage für sich, jedenfalls gibt es Fälle, wo man der Tiefendarstellung nicht ausgewichen ist, und es ist nicht überflüssig, darüber ein Wort zu sagen, weil die Zeichnung gerade an diesen Stellen von Unvorbereiteten leicht falsch gelesen wird. Wenn das Polygon eines Zisternenrandes (23) nach rückwärts halbrund schließt, so bedeutet das nicht ein Überspringen in die Rundform beim Objekt, sondern es ist die gewöhnliche Art perspektivischer Darstellung. Schräg anlaufende Linien können sehr wohl senkrechte Wandungen ausdrücken wie bei einem Buchschnitt (9) oder bei Altarstufen (17), wobei das Motiv aber beidemal nur auf einer Seite Verwendung findet. Und ebenso war es schon alte Übung, die obere Plattform eines viereckigen Thurmes (9) unter Umständen fünfeckig, jedenfalls aber für unsere Begriffe verschoben zu zeichnen. Die Perspektive des gegenseitigen Sich-Näherns von parallel nach der Tiefe laufenden Linien ist eine Möglichkeit, die das frühe Mittelalter auch kannte, aber als verbindlich nicht anerkannte. Auf ein- und demselben Bilde kann man konvergierende und divergierende perspektivische Parallelen finden, bis dann schließlich (wie hier) die Divergenz zur herrschenden Form geworden ist. Daher denn Altartische (17), Schemel (8), Särge (48) u. dgl. immer nach der Tiefe zu breiter werden. Dazu aber tritt eine Verzerrung der Form ins Windschiefe von wechselnder Stärke, die ihre eigene Erklärung verlangt. Sie hängt wahrscheinlich zusammen mit dem Bedürfnis nach gesteigerter Lebendigkeit der Wirkung, namentlich bei betonten Objekten. Bei der Figurenzeichnung ist es ganz deutlich, wie diese Perspektive in den Dienst des Ausdrucks gestellt worden ist. Die Gesichtsparallelen (Augen, Mund), die für uns nach der Tiefe zu konvergieren, hier aber also divergieren, werden mit um so größerer Heftigkeit auseinandergetrieben, je stärker der Ausdruck wirken soll. Vgl. 1 und die Steigerung von 4 bis 6.

Wenn gleichzeitig die Zeichnung des Scheitels völlig verschoben erscheint der Gesichtsachse gegenüber (1), so ist auch das ein Motiv der Belebung, das zwar kaum je fehlt, aber doch in ganz verschiedenem Maße verwendet wird. Der moderne Betrachter wird mit Erstaunen gewahr werden, daß er das Anstößige dieser Dinge bald überwindet, und von solchen

Erfahrungen aus auch das Unzusammenhängende der Körperzeichnung im ganzen, wo ein Schenkel nicht mehr auf die Hüfte trifft u. dgl. (vgl. 11 u. a.), anders zu beurteilen anfangen als im Sinne einer Kritik, die überall nur eine Unzulänglichkeit des Könnens voraussetzt.

Bei der oft wiederholten Schräghaltung der Köpfe (im Sinne des Johannes bei 1), die wir so empfinden, als hätten die Leute einen steifen Hals gehabt, handelt es sich natürlich auch nur um eine bestimmte Einstellung des Zeichners und das Motiv ist ebensowenig real zu deuten, wie das typische Verschieben des Augensterns nach dem Winkel, das kein Augenrollen vorstellt. Nicht als ob dem Winkelblick nicht auch verschiedene Wirkungen abgewonnen worden wären, aber im allgemeinen bedeutet er nur das Blicken überhaupt: es ist die Form, die sich als die stärkst wirkende herausgestellt und durchgesetzt hatte. Übrigens rückt bei Frontalfiguren der Stern wieder in die zentrale Lage ein.

Sehr bedeutsam für den Gesamteindruck sind die farbigen Gründe. Der Goldgrund ist die Norm, aber nicht der ausschließliche Fall. Er ist immer nach unten und manchmal auch nach oben von farbigen Streifen begleitet,[1] Resten einer ehemals weniger abstrakten Bezeichnung des Geländes und der Atmosphäre. Diese Streifen sind ihrerseits nach unten ins Dunklere, nach oben ins Hellere abgestuft. Den gewöhnlichen Fall gibt Farbtafel I[2]; bei II ist das Rot aus einem breiten andersfarbigen Streifen entwickelt. Obwohl nun ein grüner unterer Streifen zweifellos ursprünglich den Boden vorstellen sollte, so hat sich diese Bedeutung doch fast vollständig verflüchtigt. Es ist nur raumloser Grund, ja, es kommt vor, daß Johannes als Halbfigur mitten aus der Farbfläche auftaucht (33). Wenn die Aufmerksamkeit auf den Boden im eigentlichen Sinn gelenkt werden soll, so muß es durch Schollenzeichnung u. dgl. geschehn.

Ganz gebräuchlich ist es, einen einheitlichen Vorgang »zweistöckig« darzustellen, d. h. in zwei getrennte Zonen zu zerlegen. Manchmal wird die Fläche auch schachbrettförmig aufgeteilt (14, 27), ohne daß die einzelnen Felder eine räumliche Sonderbedeutung haben müßten. In jedem Fall ergeben sich aus der wechselnden Ausmessung der Grundstreifen bedeutungsvolle Verschiedenheiten des Bildcharakters im ganzen. Und damit kommen wir zum großen Problem der Bildeinheit.

Die Zeichnung ist durchweg vereinfacht zu Gunsten der Gesamtwirkung. Der durchschlagende Gleichklang paralleler Bewegungen wird höher bewertet als der Reiz des Mannigfaltigen. Der Strich bindet Getrenntes in einheitlichem Zug zusammen, die Figur lebt von ihrer Beziehung zur Nebenfigur und die Gesamtheit der Figuren von ihrer Beziehung zur Fläche. Der einheitliche Rhythmus der Linie in den Engelgruppen von 38 und 39, die Spannung der Flächenfüllung bei den Flugengeln 35, die schlagenden Richtungskontraste beim wasserspeienden Drachen 31 oder dem Engel mit dem Mühlstein 43 sind besonders ausgezeichnete Beispiele dafür. Aber auch in einfacheren Fällen wird man fühlen, wie sehr auf den Gegensatz des Senkrechten und Wagrechten, auf das Verhältnis des Leeren und Gefüllten, auf das Hoch und Tief im Bilde gerechnet ist. Die Streifen werden nicht nur durch ihr wechselndes Größenmaß zu wichtigen Wirkungselementen, sondern auch durch die Art wie sie Bewegungen begleiten oder durchschneiden. Bei 50 z. B. spricht nicht nur das »Hoch hinauf« in der Figur des Thronenden, sondern auch das Zusammengehn der Gebärde mit der Horizontale des Goldgrundes.

---

[1] Ausnahme: 35, wo die Szene ganz in der Luft spielt (3 ist Interpolation). Ein besonderer Fall ist es, wenn der »Boden« schon durch Wasser, Schollenhügel oder dgl. charakterisiert ist, der Streifen kann dann fehlen.

[2] Die Abstufung wiederholt sich auch an gleichartigen Flächen wie den Brunnen- und Altarstufen (23, 17) usw.

Selbstverständlich ist auch die Bedeutung architektonischer Anordnungen ausgebeutet worden, aber mit Zurückhaltung und Bedacht. Es hat seinen guten Sinn, daß die figuralen und farbigen Symmetrien nicht häufiger vorkommen und wenn der Michaelskampf (30) in reiner Entsprechung der Seiten entwickelt ist, so sollte eben dadurch das Außerordentliche des Vorganges zum Ausdruck kommen. Dabei ist bemerkenswert, daß das Gesetzmäßige nie mechanisch und starr auftritt, sondern überall gemildert ins Freilebendige, ohne daß der Beschauer es gleich merken wird. Als bezeichnendes Beispiel seien die drei Flugengel 35 genannt, die ganz streng wirken und wo doch nicht nur die Gleichförmigkeit im einzelnen aufgehoben, sondern auch die Ordnung innerhalb der Fläche eine gefühlsmäßig freie ist.

Von solchen abstrakten Werten lebt diese Kunst und wer sich etwas mit ihr vertraut gemacht hat, den wird es nicht befremden, daß die Darstellung stellenweise ganz ins Irreale umschlägt oder wenigstens die Form ins Unnatürliche gebrochen erscheint. Die Zerstörung Babylons darf hier durch einfache Umkehrung des Stadtbildes gekennzeichnet werden (42). Die Flügel eines Engels können in der Größe ganz verschieden sein (43 und oft). Und wenn der Nachdruck auf einer Gebärde liegt, so läßt der Zeichner die Hand ins Riesengroße anschwellen (43). Vollends wird man sich leicht gewöhnen, daß für Wasser und Wolken, für Baum und Hügel gewisse Formeln verwendet werden, die mit dem Naturbild nur noch eine entfernte Verwandtschaft besitzen. Seit langem üblich, haben sie in diesem Linienstil nur eine besondere Nüance erhalten, worüber aber, wie über die Zeichnung von Körper, Architektur usw., nur in größerem Zusammenhang gehandelt werden kann.

Zur Beurteilung der Färbung gelten die gleichen Begriffe: daß sie als eine vereinfachte und zu festgeschloßner Wirkung zusammengenommene aufgefaßt werden muß.

Mit einer Benamsung der einzelnen Farben ist noch nicht viel getan, man müßte sich über die Harmonie und den Grad der Bindung innerhalb des Ganzen zu verständigen suchen. Die zwei Farbtafeln — so wenig sie die Originalanschauung ersetzen können, vgl. die Korrektur an den betr. Stellen — werden immerhin mehr als alle Worte der Vorstellung einen Anhalt geben (natürlich gehören auch die Farben der umlaufenden Ränder zum System). In Ermanglung umfassenderer Demonstrationsmittel, die eine eingehendere Erörterung erst lohnend machen könnten, sei hier nur auf die grundsätzliche Verwandtschaft von Zeichnung und Kolorit hingewiesen. Dem starren Flachstil entspricht eine Färbung von kühler Harmonie — die Töne sind stark ins Weißliche gebrochen — und indem die Palette sich vereinfacht hat und überall Sorge getragen ist, durch Wiederholung der gleichen Farbe, die Einheit der Fläche zu wahren, entsteht ein Ganzes, das der Gebundenheit — oder sollen wir sagen der Monumentalität? — der Zeichnung vollkommen gleichartig ist. Daß die Farbe auch stimmungsmäßig empfunden worden ist, wird niemand leugnen, der einmal die düstere Feierlichkeit des Engels mit dem Mühlstein (Farbtafel II) auf sich hat wirken lassen.

4.

Innerhalb der Schule steht keine Handschrift unserer Apokalypse näher als Cimelie 57 der Münchner Bibliothek, das berühmte Perikopenbuch Heinrich II., das ebenfalls für Bamberg bestellt worden ist. Schon Vöge hat die Verwandtschaft gefühlt.[1] Man kann aber weiter gehn und sagen: es sind Arbeiten einer Hand und zwar ist die Münchner Handschrift nicht, wie Vöge meint, die frühere, sondern die spätere. Der besondere Stil ist hier

[1] a. a. O. S. 140, Anm. 1. Gegenüber der von Leitschuh behaupteten Verwandtschaft mit Hs. Ed. V. 9 in Bamberg bemerkt er, unsere Hs. stehe »Cim. 57 unvergleichlich viel näher«.

viel schärfer und folgerichtiger ausgebildet: ein Flachstil mit gesteigerter Stoßkraft der starren Linie.[1] Das läßt sich bis in die Initialen hinein klar nachweisen.

Den Beweis muß ich hier schuldig bleiben. Die Sache hat auch für das Verständnis der Apokalypse keine unmittelbare Bedeutung und wenn sie überhaupt zur Sprache gebracht wird, so geschieht es nur darum, um anzudeuten, was für Schlüsse für die Datierung aus diesem Verhältnis gezogen werden können.

Der Codex stammt, wie bekannt, aus dem Kollegiatstift von St. Stephan und war ein Geschenk Heinrich II. Die Kirche von St. Stephan wurde 1020 geweiht, doch gibt dieses Datum höchstens einen terminus ante quem. Ein terminus post quem wird geliefert durch den Regierungsantritt Heinrich II. (1002). Chroust (a. a. O.) ist weitergegangen und bestimmt den Anfangstermin auf 1007, weil die Heiligen Petrus und Paulus im Huldigungsbild 51 bereits auf die Errichtung des Bistums Bamberg Bezug nähmen. Die Grenzen ließen sich aber noch mehr einengen, sagt er, wenn das Verhältnis zum Perikopenbuch Heinrich II. (Cim. 57) bestimmbar wäre, das sicher vor 1014 entstanden ist. Er selbst wagt hier kein bestimmtes Urteil und glaubt nur, statt der behaupteten Priorität von Cim. 57 ein ungefähr gleichzeitiges Datum für die Apokalypse annehmen zu sollen. Wenn sich nun aber das Perikopenbuch als die unbedingt spätere Arbeit erweisen läßt und aus Stilgründen ein Abstand von einigen Jahren angenommen werden muß, so gewinnen wir für unsern Codex ein ziemlich genaues Datum. Er gehört in das erste Jahrzehnt des XI. Jahrhunderts, genauer — falls der terminus 1007 als verbindlich anerkannt wird — in die letzten Jahre des Jahrzehnts.[2]

Ich stehe nicht an, der Münchner Handschrift Cim. 57 den Ruhm einer gewissen Klassizität des zur vollen Reife gediehenen Stils zuzuerkennen, die Apokalypse aber hat den Vorzug, gerade weil sie das jüngere Werk ist, eine Frische und Wärme zu besitzen, die später nicht mehr vorhanden sind. Freilich, von einem umfassenderen Standpunkt aus erscheint auch die Klassizität von Cim. 57 als unhaltbarer Begriff; nicht weil das Flächige an sich nicht klassisch sein könnte, sondern weil das Prinzip der Flächigkeit doch auch hier noch nicht in alle seine Konsequenzen hinein verfolgt ist. Erst das hohe Mittelalter — mit einem neuen Form- und Naturgefühl — ist die Zeit der reinen Fläche und der reinen Linie.

---

[1] Die Darstellung des Weltgerichts, das sehr ähnlich wie in der Apokalypse, nur auf zwei Seiten verteilt, in Cim. 57 vorkommt, hat Vöge Anlaß gegeben das Zeitverhältnis in besagtem Sinne zu bestimmen. Schon Chroust aber (a. a. O.) hat die Beweisführung nicht zwingend gefunden.

[2] Durch diese Feststellung des stilistischen Verhältnisses erledigt sich auch der — an sich berechtigte — Einwurf, daß die Widmungsinschrift des Einbands nicht ohne weiteres für die Entstehungszeit der Handschrift selbst verwertet werden könne.

Erklärung der Bilder

Vorbemerkung. Zum Verständnis der Bilder ist es unbedingt notwendig, den Bibeltext mit zur Hand zu nehmen, unsere Erklärungen geben nur die Andeutung der Situation. Daß die Bilder nicht im modernen Sinne freie Erfindungen des Künstlers sind, braucht wohl nicht gesagt zu werden. Gerade für die Apokalypse aber ist das iconographische Abhängigkeitsverhältnis einstweilen noch kaum zu erkennen.

1. **Titelbild** (Fol. 1r). Johannes empfängt vom Herrn[1]) mit verhüllten Händen das siebenfach versiegelte Buch der Apokalypse.

Johannes ist hier und auf den folgenden Bildern, wo er zum Schreiben an die Gemeinden berufen wird, weißbärtig und weißhaarig dargestellt, während er bei den eigentlichen Visionen bartlos und jugendlich erscheint, mit rotbraunem Haar.[2]) Ausdruck des eiligen Herankommens mit Beugung des Knies, wobei die Silhouette des linken Oberschenkels sich in typischer Weise einsackt. Lange parallele Kurven laufen über die Schulter nach dem Ellenbogen hin und auch die Arme sind parallel bewegt. Das ausschlagende Mantelende bei Johannes berührt gerade den Bildrand. Ebenso bei der oberen Gestalt, die zwischen den Wolkenscheiben des »Himmels« hervorkommt. Ununterbrochene Gesamtbewegung.

Für den farbigen Eindruck entscheidet das Rot des Mantels bei Johannes (feuerlilienrot) und das helle kalte Grün des Bodens (Grünspan). Das Blauweiß von Bart und Haar wiederholt sich in den Tuniken der zwei Figuren. Der Mantel des Herrn rotviolett. Nimbus und Fleisch beiderseits verschieden gefärbt. Das Buch ist schwarz mit rotgeränderten blauen Siegeln. In der Umrahmung wechselt die Farbe mit dem umlaufenden Muster (violett und rotlila). Hellgrüner Streifen nach innen, goldener Streifen nach außen. Diese Art der Umrahmung kommt nur hier vor.

2. **Die Vision der sieben Leuchter** (Fol. 3r; nach Cap. I, 20).

Der entscheidende Eindruck ist gegeben durch den Gegensatz der Goldzone oben mit ihrer Füllung von lauter Hochformen und der mächtigen, weithin leeren Zone in stumpfem Lila unten, die wesentlich als Breitform spricht. In Bezug auf die Leuchter könnte die untere Zone für moderne Augen wie eine vertikale Fläche wirken, sie ist aber weder vertikal noch horizontal, sondern nur Grund, und wenn für Johannes unten ein grüner Streifen eingeschaltet ist, so ist die Rechnung hier doch ebensowenig eine räumliche wie bei der obern Figur. Johannes hebt eine Hand vor die Augen (vgl. 14, 18, 39) und blickt nach dem Manne empor, dessen »Antlitz leuchtete wie die helle Sonne«. Er bleibt ganz in der Ecke und ist kleiner als die himmlische Gestalt, die zwischen den Leuchtern stehend mit erhobnem Zeigefinger zu ihm redet. Von den Merkmalen, die der biblische Bericht von der Figur angibt, sind nicht alle aufgenommen, aber der goldne Gürtel, die Sterne und das Schwert sind da. Die Sterne als rotgeränderte blaue Scheibchen umschweben die rechte Hand, während die andere in eigentümlicher Weise (vgl. 38, 39) ein Buch hält. Das Schwert geht nicht aus dem Munde, sondern läuft wagrecht vor dem Munde hin. Die einfach-geradreihige Aufstellung der Leuchter (drei links, vier rechts) ist ebenso charakteristisch für diesen Flächenstil wie die Ausnützung der Richtungskontraste.[3]) Doch fehlt alle mechanische Starrheit: man beachte die ungleiche Höhe der Knäufe. Auch ist die Zeichnung der Füße nach Belieben unvollständig. Der Schwertgriff setzt gebrochen an.

---

[1]) Gegen die Deutung als Engel (Frimmel), wie ihn der Text erwarten läßt, spricht der Kreuznimbus und das Fehlen von Flügeln.

[2]) Eine Ausnahme macht das auch sonst abweichende Blatt 8.

[3]) Die Leuchter bestehn aus Fuß, Schaft und Traufkelch, getrennt durch Knäufe. Im Traufkelch steckt ein langer Dorn, auf den die Kerze gespießt ist, darüber die Flamme: Zinnober (hier fast unsichtbar).

Der Lichtdruck wird der Ruhe und Einheitlichkeit des Bildes nicht ganz gerecht. Der blauviolette Mantel des Johannes geht mit dem Lila-Grund viel mehr zusammen als es hier der Fall zu sein scheint. Der Mantel Christi ist rotviolett und die Leuchter bläulich-rot. Dazwischen überall das bindende Weißblau (die Tuniken, das Schwert, der Schnitt des Buches, die Leuchterdorne, die Sterne). Das Fleisch beidseits fahlgelb mit grünlichen Schatten, eine Farbgebung, die zwar auch in unheiligem Sinne gelegentlich gebraucht wird, im allgemeinen aber das Hehre bezeichnet. Auch die Nimben beidseits gleich.

3. **Johannes erhält die Weisung an die Gemeinden von Ephesus und Smyrna zu schreiben** (Fol. 4v; nach II, 11).

Die Weisung erfolgt wie auf Bild 1 durch eine aus Wolken vorstoßende flügellose Figur,[1]) Johannes nimmt sie stehend entgegen, die Feder in der Rechten, das Buch in der Linken. Der Inhalt der himmlischen Botschaft angedeutet durch zwei Gebäudegruppen, die die zwei Städte darstellen.

Das Bild ist offenbar von fremder Hand hergestellt und zwar handelt es sich nicht nur um eine Überarbeitung, sondern die Zeichnung ist von Grund aus anders als bei unserm Meister. Verglichen mit 6 wirkt das Ganze als schwache Nachahmung. Zu Kopf und Hand vgl. den Johannes auf 5, oben. Perspektive, Stadtansichten und Ornamentik sind grundsätzlich anders. Ein farbiger Grundstreifen fehlt. Im übrigen spielt das Silber eine bedeutende Rolle, das sonst in den Bildern gar nicht vorkommt.

4 und 5. **Johannes erhält die Weisung an die Gemeinden von Pergamus und Thyatira zu schreiben** (Fol. 6v; nach II). **Desgleichen an die Gemeinden von Sardes und Philadelphia** (Fol. 8r; nach III, 13).

Je zwei Darstellungen auf einem Blatt vereinigt. Das Stadtbild nimmt jedesmal die (ungefähre) Mitte ein. Es wechselt in den Farben, nur das Zinnoberrot der Dächer behauptet sich gleichmäßig. Goldgrund. Andeutung des Erdbodens mit allmählich sich verflachenden braunen Hügelwellen. Bei den Linienansätzen sprießt Gras hervor. Johannes, weißbärtig, mit offenem Buch (oder Rolle) und Schreibgerät als Halbfigur, zuerst grün, dann stumpfviolett. Der vom Himmel auf ihn einredende Herr drängt von Mal zu Mal tiefer ins Bild hinein; die Wolkenscheiben werden immer größer. Auch bei ihm wechselt Rolle und Buch. Man beachte, wie der Finger stets an die Stadtsilhuette rührt und wie von der andern Seite das Buch des (ebenfalls in der Bewegung gesteigerten) Johannes anschneidet.

6. **Johannes erhält die Weisung an die Gemeinde von Laodicea zu schreiben** (fol. 9r; nach III, 22).

Weit ausgebreiteter Goldgrund, mit grünem Bodenstreifen. Die stille Feierlichkeit gerade im Vergleich mit Tafel 3 gut zu ermessen. Johannes (hier braungelb) hart am Rand. Der Aufblick von großem Nachdruck. Die Divergenz der »Parallelen« von Mund und Augen hier am größten.

7. **Der Thronende im Himmel** (Fol. 10v; nach IV, 8).

Christus in Mandorla, auf Regenbogen sitzend und (griechisch) segnend, umgeben von den vier »Tieren« der Evangelisten, die Füße auf der Weltkugel, aus der Blitze brechen; darunter das »gläserne Meer« (IV, 6), mit antikischer Personifikation. Die gekrönten Ältesten mit flammenden Hörnern (phialae),[2]) nicht auf Stühlen sitzend (IV, 4), sondern stehend. Es sind statt 24 nur 8 dargestellt.

Zur Richtigstellung des Eindrucks muß man sich vergegenwärtigen, daß die Mandorla mit ihrer blauen Füllung als größte Form von vornherein das Ganze beherrscht. Das Blau durchwaltet das Bild vollständig, denn es wiederholt sich ganz gleichmäßig je in der vorletzten Gestalt der Greise gegen den Rand hin und kommt auch in einem Ring der Weltkugel noch einmal vor. Auch in den andern Gewändern der Ältesten und in den Flügeln der Tiere ist die Farbe symmetrisch verteilt. Die Blitze, die aus der grünen Erdscheibe hervorgehn, sind rot. Das Gold des Grundes wird nur in kleinen Ausschnitten sichtbar. Das Ganze sehr prächtig in seinem gehaltenen Reichtum.

8. **Die Anbetung der 24 Ältesten und das verschlossene Buch** (Fol. 11v; nach V, 5).

Die (8) Ältesten legen vor dem Thronenden ihre Kronen nieder. Es sind sieben diademförmige Kronen, über den Häuptern der Männer sieben Schalen mit Flammen (Rauchwerk, vgl. V. 8). Der

[1]) Hier fehlt das Kreuz im Nimbus, das erst bei den folgenden (allein ächten) Bildern wiederkehrt.

[2]) Im Text werden diese »Schalen mit Rauchwerk« erst später erwähnt, V, 8.

Thronende, das Antlitz ihnen zugewendet, hebt den linken Arm mit leicht geöffneter Hand empor. Im Schoß liegt das Buch mit den sieben Siegeln, dessen eines er offensichtlich anfaßt. Von unten antwortet Johannes mit derselben Gebärde des erhobenen Armes (hier der rechte). Vor ihm ein Engel mit erhobenem Zeigefinger.

Die Einstellung des Bildes im Text macht es wahrscheinlich, daß hier zwei Szenen verbunden sind: Die Huldigung der Ältesten und die Frage »Wer ist würdig das Buch zu öffnen?«, die den Johannes so tief erregt, weil keine Antwort darauf erfolgt. Freilich müßte der Engel die Frage stellen, was hier kaum der Fall ist (es ist wahrscheinlich nur der — vom Text nicht geforderte — Begleiter der Vision, wie im folgenden Bild und sonst), allein die Darstellung verstößt auch in andern Beziehungen gegen das Übliche und muß als eine fremde Arbeit bei Seite gestellt werden. Johannes ist hier rotbärtig, was sonst nirgends mehr vorkommt. Die Kronen haben eine völlig abweichende Bildung. Ebenso die Schalen (phialae). Nach sonstigem Gebrauch müßte das Bild »zweistöckig« gebaut sein, hier fehlt die Scheidung. Die Engelflügel sind kümmerlich und die ausschlagenden Mantelenden dünn, und in der Anordnung der Ältesten bemerkt man die kleinliche Neigung, Richtung und Farbe beständig zu wechseln. Ganz unerhört das vereinzelte Loch in der Mitte der Gruppe (hinter dem dunklen Mantel), wo der Goldgrund vorschimmert. Der Goldgrund an sich schlecht und technisch anders als sonst. — Die Figur des Thronenden allein gäbe keinen Anlaß zu Einwendungen.

9. **Das Lamm mit dem Buch** (Fol. 13v; nach V, 14).

Die große Huldigung vor dem Lamme, das das Buch öffnen soll, beschränkt sich auf die Anbetung durch zwei Engel mit je sechs, augenbesetzten Flügeln. Das Lamm mit sieben Augen und sieben Hörnern trägt den Kreuznimbus und steht auf dem noch geschlossenen Buch,[1]) innerhalb einer thronähnlichen Stadtarchitektur (vgl. die Darstellung des neuen Jerusalems, 49). Unten Johannes und der weisende Engel, diesmal mit voller Klarheit der Situation und in der für unsern Zeichner typischen Form. Die Szene ist zweiteilig, obwohl das Lamm eben den Inhalt der Vision für Johannes bedeutet. Kontrast der Farbe zwischen oben und unten. Das Gold ist für den obern Teil aufgehoben worden, unten ist der Grund dumpflila mit der üblichen Lichtung und grünem Bodenstreifen; die Engelflügel oben licht, unten grüngrau.

10—13. **Die vier Reiter.**

Was wir durch Dürer und Cornelius als Gruppe uns vorzustellen gelernt haben, ist hier im Sinne der alten Kunst und durchaus dem Text entsprechend auseinander genommen. Das Lamm öffnet die vier ersten Siegel des Buches und jedesmal erscheint ein Reiter als auserwählter Vollstrecker des verschiedenartigen Strafgerichts. Die Reiter sind nach den Textworten farbig charakterisiert: das erste Pferd hellgelb (nicht »weiß«), das zweite rotbraun, das dritte grau (nicht »schwarz«), das vierte »fahle« (pallidus) gelbbraun. Das Lamm ist jeder Darstellung beigegeben, aber die Verbindung bleibt eine ganz lose. Nur zweimal hält es überhaupt das Buch und nur beim letzten Reiter deuten die vier flatternden Schnüre auf die vorgeschrittene Entsiegelung. In der ersten und dritten Szene findet sich dem Kreuznimbus ein Ring eingeflochten, der keinesfalls auf die Krone gedeutet werden kann, die der erste — und nur der erste — Reiter tragen soll (VI, 2). Goldschmidt (persönliche Mitteilung) denkt vermutungsweise an die Möglichkeit, daß der Siegelring auf die Siegel Bezug nehme, die das Lamm öffnet. Die Farbe des Lammes wechselt: es ist hell, wenn das Roß dunkel ist, und dunkel, wenn das Roß hell ist. Bei den Pferden (lauter Hengste) ist vor allem die Beinzeichnung von den Knien abwärts charakteristisch: eine ungeheure Steigerung der Länge bei einer Schematisierung, die bis zur Form einer regulären dünnen Röhre geht. Die Gelenke (wie immer) rein kugelig herausgebildet. Die Hufe im rechten Winkel ansetzend. Kleine Köpfe. Der Rückgrat in die Profilansicht aufgenommen. Tiefsitzende, wedelähnlich geteilte Schwänze. Die Bewegung viermal im wesentlichen gleich.

10. Der erste Reiter (Fol. 14r; nach VI, 2). Er zieht den Pfeil am Bogen an. Flächig wehender Mantel (Zinnober). Hier wie bei den übrigen sind Motive der Zeittracht verwendet.

11. Der zweite Reiter (Fol. 14v; nach VI, 4). Der Oberkörper mit beiden Ellenbogen stark in die Fläche ausgerichtet. Das Schwert mäßig erhoben. Gelbbrauner Leibrock mit grauer Bordüre.

[1]) Die siebenmalige Überkreuzung des Buchschnittes mit Schnüren entspricht der siebenfachen Versiegelung.

12. Der dritte Reiter (Fol. 15r; nach VI, 6). Dem Flächenstil zu Liebe streckt sich der Arm mit der (unverkürzten) Waage nach rückwärts. In der rechten Hand die aufwärtsstehenden Zügelenden sichtbar. Über dem Leibrock ein Mantel: stumpfviolett und grün.

13. Der vierte Reiter (Fol. 15v; nach VI, 8). Ohne Attribut. Etwas vorgebeugt. Die Zügel locker. Kleidung grau mit purpurblauen Bordüren. Sein Name ist Tod und »die Hölle folgte ihm nach«. Diese ist hier aber nicht mit dargestellt.

14. **Die Seelen der Märtyrer** (Fol. 16v; nach VI, 17).

Nach Lösung des fünften Siegels erblickt Johannes unter dem Altar die Seelen der Märtyrer, die nach Rache schreien. Sie bekommen weiße Stolen und werden ermahnt, noch eine Weile sich zu gedulden, bis ihre Zahl vollständig sei.

Der Altar mit dem blutenden Lamm darauf (Brustwunde) steht in der Mitte der vierteiligen Bildfläche, in der sich die Felder kreuzweis entsprechen: Gold und blau (mit Lichtung ins Weiße). Unten ein Bodenstreif durchlaufend. Unregelmäßigkeit in der Mittelachse, die absichtlich nicht gerade durchgeht. Die Märtyrer (z. T. mit blutenden Halswunden) stehen in zwei Gruppen einander gegenüber und geben mit ihren lebhaften Gebärden wirklich den Eindruck eines Auflaufs. Die Darstellung ist aber insofern eine zeitlose als sie die Stolen (hier nur weiße Bänder) bereits bekommen haben und also beruhigt sein sollten. Für das Auslassen einzelner Formen beim Zeichnen vieler Figuren, die sich überschneiden, ist das Blatt ein lehrreiches Beispiel. Brechung der Linie beim fallenden Altarband.

15. **Die vier Engel, die die Winde stillen** (Fol. 17v; nach VII, 8).

Obwohl es sich um eine vollkommen einheitliche Szene handelt, ist die Geschichte in zwei Zonen übereinander angeordnet, mit symmetrischen Figuren, so aber, daß die zwei Paare durchaus als Ganzes wirken. Die Winde (gehörnte Köpfe zwischen Wolkenscheiben) gleichmäßig in den vier Ecken. Der untere Streifen aber ist größer als der obere. Unten läuft die Gebärde horizontal und die äußern Flügel gehn schräg nach oben, bei dem andern Paar ist die Gebärde vertikal genommen und die äußern Flügel sind zurückgewendet. In der Farbe entsprechen sich die Figuren kreuzweis.

16. **Die Huldigung vor dem Lamme durch die Schaar der Palmenträger** (Fol. 18v; nach VII, 17).

Zwei Streifen. Unten Johannes und sein Engel, beide mit der Gebärde des Redens. Oben der Zug der Huldigenden mit Palmen, aber nicht rein weiß gekleidet (VII, 9). Parallelismus der Kopfhaltungen. Wie wenig das selbstverständlich ist, zeigt das Beispiel von 8. Das Lamm steht auf einem Schollenberg. Die Anordnung erfolgt im Verhältnis des Nebeneinander: das gleiche Motiv als Zentralkomposition auf 34. Goldgrund nur oben.

17. **Die Engel mit den sieben Posaunen und der Engel mit dem Rauchfaß** (Fol. 19v; nach VIII, 6).

Nach Öffnung des siebenten Siegels erhalten sieben Engel Posaunen. Ein weiterer Engel füllt Feuer vom Altar in das Rauchfaß und schüttet es auf die Erde. Die Posaunenengel rüsten sich zu blasen. — Zwei Streifen, beidemal Goldgrund mit Schollenboden. Unten der Engel am Altar mit dem Rauchfaß, in der charakteristischen Doppelbewegung des Füllens und gleichzeitigen Ausschüttens, wobei das Rauchfaß schwebend in der Luft stehn bleibt. In der Ecke Johannes. Oben die Engel mit gleichmäßig angesetzten Posaunen.

18. **Das Blasen der ersten Posaune** (Fol. 20r; nach VIII, 7). Der zugehörige Text auf der Tafel vollständig enthalten.

Hagel und Feuer mit Blut fällt auf die Erde, der dritte Teil der Bäume verbrennt und alles grüne Gras. — Die drei Wirkungen der Posaune sind in drei (ungleichmäßigen) Kreissegmenten dargestellt, wobei der symmetrischen Erscheinung zu Liebe die Bäume in die Mitte genommen sind, was der Reihenfolge im obigen Text nicht entspricht (tertia pars arborum combusta est, steht an letzter Stelle). Johannes ist wie auf allen folgenden Darstellungen nach dem Engel gewendet.

19. **Das Blasen der zweiten Posaune** (Fol. 20v; nach VIII, 9). Text vollständig auf der Tafel.

Feuer fällt ins Meer; das Meer wird Blut und der dritte Teil der Tiere im Wasser stirbt; der dritte Teil der Schiffe geht zu Grunde. — Der untere Streifen ist durch Wellenlinien als Wasser

charakterisiert und gibt in drei farbig getrennten Abteilungen die drei Wirkungen. Die dunkel gefärbten Eckfelder zeigen einerseits züngelnde Flammen, andrerseits ein umgekipptes Schiff. Das Mittelfeld, wo die Fische freilich noch nicht tot erscheinen, ist rot von Blut. Auch hier ist die Zeichnung nicht geometrisch starr: die Linie senkt sich gegen Johannes hin.

20. **Das Blasen der dritten Posaune** (Fol. 21r; nach VIII, 11). Text vollständig auf den Tafeln; der Anfang auf Tafel 19.

Ein Stern fällt vom Himmel, der dritte Teil der süßen Gewässer wird bitter und viele Menschen sterben darob. — Der Stern, als übereck gestelltes Viereck mit kugeligen Enden gebildet, sendet von der Bildmitte aus Strahlen nach unten. Über dem in flachem Bogen geführten Wasser liegen symmetrisch zwei nackte (verdurstende) Menschen. Die Symmetrie wird verstärkt durch Erdschollen in den Ecken.

21/22. **Das Blasen der vierten Posaune und der Wehruf des Adlers** (Fol. 21v; nach VIII, 12, bzw. VIII, 13). Text vollständig auf den Tafeln; vgl. Taf. 20.

Der dritte Teil von Sonne und Mond wird dunkel und der dritte Teil der Sterne. — Johannes sieht einen Adler durch den Himmel fliegen, der ein dreifaches Wehe ruft.

Die beiden Szenen bilden dekorativ eine Einheit. Beidemal die gleiche Halbierung des Grundes, wobei der himmlischen Erscheinung der goldene Teil zufällt, mit Anordnung übers Kreuz. Eine starre Entsprechung wird vermieden durch den sich nicht wiederholenden Streif mit den Himmelslichtern. Unter diesen Himmelslichtern ist die Sonnenscheibe in einem Sektor verfinstert (Strahlenzeichnung = 23), die Mondsichel in der Mitte beschattet und von den Sternen sind einige ganz dunkel. — Der Adler, mit zurückgewendetem Kopf, profilmäßig gezeichnet, aber selbstverständlich mit gleichmäßig in der Fläche ausgebreiteten Flügeln (vgl. 31).

23. **Das Blasen der fünften Posaune** (Fol. 23r; nach IX, 12).

Ein Stern fällt vom Himmel und öffnet den Brunnen des Abgrunds, aus dem ein Rauch aufsteigt und Sonne und Luft verfinstert. Aus dem Rauch kommen Heuschrecken gleich gepanzerten Rossen, mit rasselnden Flügeln und Skorpionenschwänzen. Sie tragen Kronen und haben Löwenzähne und Haare wie Weiber. — Ausnahmsweise ist zwischen das Gold und den grünen Bodenstreifen eine farbige Mittelzone (in lila) eingeschoben. Der Brunnen, ein Polygon mit kurvig gezeichnetem hinteren Umriß, enthält im Innern die Andeutung von Wasser (die Wellenlinien). Die drei dünnen Strähnen bedeuten den aufsteigenden Rauch. Wolken in zwei Schichten: blau mit lila und rosa mit grün. Gewellter heller Umriß, Abschattierung nach innen. In der Sonne kreuzen sich helle und dunkle Linien. Bei dem (roten) Stern, der in den Brunnen gefallen ist, sind Weg und ursprünglicher Standort sichtbar gemacht, so daß er wie an einem (roten) Faden aufgehängt erscheint. Die Heuschrecken haben alle Kennzeichen des Textes erhalten. Ihre Zähne sind den Zähnen des Markuslöwen (7, 44) gleichgemacht. Daß das eine Tier vom Brunnen überschnitten wird, darf in diesem raumlosen Stil nicht so gedeutet werden, als ob es hinter dem Brunnen hervorkomme.

24. **Das Blasen der sechsten Posaune** (Fol. 24v; nach IX, 21).

Der sechste Engel posaunet. Darauf spricht eine Stimme aus den Ecken des goldnen Altars: Löse auf die vier Engel gebunden an dem großen Wasserstrom Euphrat. — Ohne Unterscheidung des Vor und Nach bläst der Engel und löst zugleich die Bande des einen der (an den Händen) Gefesselten, während die Stimme vom Altar durch die »redende« Hand im Kreuznimbus gekennzeichnet ist. Der Strom als Wellenband mit unregelmäßigen Spiralen gegeben — Unregelmäßigkeit bedeutet in dieser gebundenen Kunst natürlich mehr als für uns —, die Farbe hellblau ins warm-grauliche gebrochen, mit weißen und grauen Linieneintragungen. Der Altar, d. h. die Altardecke, ist golden nach Vorschrift, daher mußte hier auf goldnen Grund verzichtet werden. Er erscheint erst im untern Abschnitt, wo die (im Text unmittelbar folgenden) Reisigen dargestellt sind, deren schlangenschwänzige Rosse die Menschen mit Feuer-, Rauch- und Schwefelhauch töten. Drei Profilfiguren. Ausdruck der raschen Bewegung. Die Panzer nach Vorschrift farbig unterschieden. Formen der Zeitrüstung. Am Boden drei Getötete. In der Ecke Johannes.

25. **Der Engel mit dem Buch** (Fol. 25v; nach X, 8).

Der Engel, der mit einem Fuß auf dem Land, mit dem andern auf dem Meer steht, reicht dem Johannes ein Buch (das er ihn nachher verschlingen heißt). — Entsprechend der Stelle, wo das

Bild in den Text eingeschaltet ist, ist hier nur das Reichen dargestellt (vade et accipe). Der Engel als der »starke« Engel ist bedeutend größer als Johannes. An der ausgestreckten Hand sind Daumen und kleiner Finger wie eine gewaltige Gabel mit gleichen Zinken ausgebildet. Wenn die Füße Meer und Land berühren sollen, so heißt das für diese Kunst, daß hier ein paar Erdschollen, dort ein mit welligen Linien durchzogener »Teppich« den Sohlen untergeschoben wird. Farbig ist das Bild sehr ernst und einheitlich. Eigentlich wirken nur zwei Farben gegeneinander: das Violett des Johannes, das in den Flügeln sich ähnlich wiederholt, und das kalte Rosa des Engels. Dazu das weit ausgebreitete bläuliche Weiß der Tuniken und des Buches. Die Nimben fahlgelb. Hintergrund Gold mit schiefergrauem Bodenstreifen.

26. **Johannes mit Buch und Meßrute** (Fol. 26v; nach XI, 2).

Hier erst nimmt Johannes das Buch (das Verschlingen wird nicht dargestellt). Die Meßrute zum Messen des Tempels, die er nachher bekommt, hat er bereits in der Hand. Die kleine Architektur mit Turm stellt den Tempel vor (vgl. 29).

27. **Die zwei Propheten und das Tier aus dem Abgrund** (Fol. 27v; nach XI, 14).

Die zwei »Zeugen« in Säcken weissagen, werden vom Tier aus dem Abgrund getötet und dann wieder zum Leben erweckt. — Vierteiliges Bild mit kreuzweis sich entsprechenden Feldern (golden und stumpflila). Die gelbbraunen Propheten sind oben auf zwei Feldern in rein symmetrischer Haltung sich gegenübergestellt, unten je auf ein Feld zusammengedrängt. Das Tier, das gegen die Geduckten anspringt, entwickelt sich aus der Mitte. Die Darstellung der Auferweckten wiederholt die Symmetrie des Anfangs. Die Fleischteile durchwegs leichengrün.

28. **Das Blasen der siebenten Posaune** (Fol. 28v; nach XI, 18).

Die 24 Ältesten, auf acht beschränkt (dazu nur acht Füße), huldigen dem in einer Mandorla sitzenden und griechisch segnenden Herrn. Der farbige Eindruck ist ein gleichmäßig blumig-freundlicher, was im Lichtdruck nicht zur Erscheinung kommt, weil ein paar wärmere Töne allzutief eingesunken sind und die Harmonie zerreißen.

29. **Das Weib mit dem Drachen** (Fol. 29v; nach XII, 6).

Der Text beschreibt das Weib so: bekleidet mit der Sonne, der Mond zu ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen. Sie steht im Begriff zu gebären. Ein Drache erscheint, um das Kind zu verschlingen. Er hat sieben Köpfe, zehn Hörner und zehn Kronen. Als das Kind aber geboren ist, wird es zu Gott entrückt. — In starrer Frontalität auf der Mondsichel stehend, ohne den Blick zu wenden, zieht die Frau das raumlos-schwebende Kind (ein kleines Männchen) mit der Rechten an sich, während die Linke eine wehrend schützende Bewegung gegen den Drachen hin macht. Die Sonne ist als mächtiges Strahlenrad gegeben, wo die Sterne die einzelnen Strahlen abschließen. Die Kleidung feierlich violett mit Purpurbordüren (Zeittracht). Das blonde Haar offen fallend, über dem Scheitel ein zweiteiliger Schopf. In hochbedeutender Gegenbewegung ist der sich wendende Drache entwickelt. Die Siebenköpfigkeit bildnerisch so bezwungen, daß dem einen Kopf 6 kleinere (mit 10 Hörnern) beigeordnet sind, die die Kurve wirksam begleiten. Die Farbe braun, grün und blau. Bunte Flügel. Zu oberst eine Basilika, aus deren Tor die archa testamenti hervorsieht (vgl. XI, 19). Es hängt mit diesem Kirchenmotiv zusammen, daß der Goldgrund nicht bis oben durchgeht. Für die Hauptfigur ist dadurch eine starksprechende Überschneidung gewonnen.

30. **Der Drachenkampf Michaels** (Fol. 30v; nach XII, 12).

»Und es erhob sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen und der Drache stritt und seine Engel.« — Vollkommen durchgeführte Symmetrie. Es ist nicht einmal möglich, Michael von seinem Gehilfen zu unterscheiden. Oberes und Unteres will als einheitliche Bewegungsfigur aufgefaßt sein, wobei die Form in den himmlischen Streitern an Freiheit etwas zunimmt. Die Drachen sind von strengerer Entsprechung in der Linie, überall festgehalten von den Rändern, an die sie anstoßen, und farbig dem schweren Grundton (stumpfes Blaugrau) eingebunden, während oben die Farbe stark auseinander geht und im ganzen licht gehalten ist (Goldgrund mit eisgrauem Bodenstreifen, die Mäntel lila und hellgrün, die Schilde zinnober und graugrün). In der linearen Erscheinung sind die Engel schon darum verschieden, weil beide die Lanze rechtshändig führen und die Lanzen

ungleich laufen, es ist aber trotzdem eine Symmetrie der Hauptlinien zu Stande gekommen. Charakteristisch, wie rechts der eine Flügel in den Zug des Armes, links in den Zug des Nimbus aufgenommen ist. Im Lichtdruck scheinen die Lanzen an einer Stelle wie hinter einem Nebelstreif zu verschwinden, das ist falsch. Andrerseits sollte die Zeichnung der Drachen gedämpfter wirken: die Tiere bleiben mehr im Grund befangen.

31. **Der Drache verfolgt das Weib** (Fol. 31^{v}; nach XII, 17).

Dem Weibe werden Flügel gegeben, daß es dem Drachen entfliehen könne. Er schießt Wasser gegen das Weib, um es zu ersäufen. Die Erde verschluckt das Wasser. — Wenn vorhin das Weib die vertikale Dominante im Bild gewesen ist, so ist es hier die horizontale: eine Flugfigur, deren Linie in der Schollenbank der »Erde« noch einmal anklingt. Der Drache läuft in prachtvollen Steilmotiven dagegen an. Beide Figuren sind — hier so wenig wie sonst — nicht wörtlich aus der vorangehenden Darstellung übernommen: anderes Kostüm der Frau, andere Zeichnung des Tierleibes. Gemeinsam das Sich-umwenden des Tieres. Es schießt einen Strom Wassers nach »oben«, dem die Erde eine Grenze setzt (»die Erde verschlang den Strom«). Die Rahmung ungewöhnlich reich.

Bei Beurteilung der farbigen Reproduktion (vgl. Titelbild) ist zunächst zu bedenken, daß das Gold einen falschen Eindruck macht: es wirkt hier, mit Surrogaten hergestellt, stumpf und schwer, statt leuchtend. Aber auch die meisten andern Farben sind zu trüb, besonders die lichten. Und dann hat der warme Papierton dem Ganzen leider einen Stich ins Gelbe gegeben; alles Blau schillert ins Grünliche; die kühle Haltung fehlt. Ein nicht zu vermeidender Übelstand ist, daß die weißen Lichter nur ausgespart, nicht aufgesetzt werden können.

32. **Das Tier aus dem Meere** (Fol. 32^{v}; nach XIII, 10).

Es soll einem Pardel gleichen, seine Füße wie Bärenfüße und sein Maul ein Löwenmaul. Sieben Häupter und zehn Hörner und auf den Hörnern zehn Kronen. Ein Haupt ist todeswund. — Das Meer füllt als ungefährer Viertelskreis mit Wellenlinien eine Ecke. Das Tier von dieser Scheibe überschnitten. Ebenso Johannes, der doch nicht aus dem Meere kommt. Am Rumpf des Tieres eigentümliche, scheibenmäßig erscheinende Ringe (vgl. 41).

33. **Das Tier mit den Widderhörnern** (Fol. 33^{v}; nach XIII, 18).

Es entsteigt hier ebenfalls dem Meere (nicht der Erde). In seiner Gestalt den Drachen des Michaelskampfes ungefähr gleich, wendet es sich nach den Menschen, die es zur Anbetung des ersten Tieres verführt. Johannes mit Zeigegebärde, ohne daß die Meinung die wäre, daß er zu den Dargestellten sprechen sollte (vgl. 45).

34. **Die Anbetung des Lammes** (Fol. 34^{v}; nach XIV, 5).

Das Lamm steht auf dem Berge Zion und mit ihm die 144000 Unbefleckten. — Der Vorwurf deckt sich im wesentlichen mit Bild 16, nur ist hier die Komposition zentral genommen. Großer grauer Schollenberg mit mächtig bewegter Zeichnung, den Streifen überschneidend, auf dem die Anbetenden stehen. Die Entsprechung der Richtungen in den zwei Gruppen bis ins Einzelne durchgeführt. Johannes das einzige asymmetrische Motiv.

35. **Die drei fliegenden Engel** (Fol. 35^{v}; nach XIV, 12).

Es fliegen drei Engel nach einander durch den Himmel, jeder mit besonderer Verkündigung. — Die drei horizontalen Flugfiguren folgen sich nicht, sondern sind, über einander geordnet, zu einer Masse zusammengenommen, die den Raum nach drei Seiten vollkommen füllt und links eine höchst wirksame Leere läßt. Farbe und Form dreimal wesentlich gleich, doch ohne wörtliche Wiederholung. Auch fällt der mittlere Engel keineswegs mit der geometrischen Mitte zusammen. Hochbedeutsames Beispiel monumentalen Stils.

36. **Der Herr mit der Sichel** (Fol. 37^{r}; nach XIV, 20).

Eine Stimme vom Himmel spricht zu Johannes: Schreibe, selig sind die Toten von nun an usw. Auf einer weißen Wolke sitzt der Herr mit goldner Krone, Buch und Sichel. Ein Engel kommt aus dem Tempel und ruft ihm zu: Schlage an mit deiner Sichel und ernte usw. Und ein andrer Engel kommt mit einer scharfen Hippe (und wird aufgefordert, die Trauben zu schneiden). — Die Hand in

»Wolken« rechts oben bedeutet die Stimme vom Himmel. Die Feder in der Hand des Johannes weist auf den Inhalt der Rede (»schreibe!«) Der Herr sitzt mit gekreuzten Füßen auf einer hellen Wolke, die den Umriß nach innen zu in mehrfachem Echo wiederholt. Der Engel vor ihm, ausnahmsweise ohne Nimbus, überschneidet den Tempel, während gleichzeitig ein Flügel vom Tempel überschnitten wird. Unbestimmtes Aufhören der Gestalt. Der zweite Engel, der aus dem Tempel kommt, greift mit der Hippe in die Reben. Weinstöcke und Getreide wertvolle Proben stilisierter Zeichnung, wobei die Unregelmäßigkeit in der Anordnung der Halme nicht übersehen werden möge.

37. **Die sieben Engel mit den Schalen und die Schaar der Bewährten** (Fol. 38v nach XVI, 1).

Auf dem »gläsernen Meer« stehn die Menschen, die der Versuchung des Tieres Stand gehalten haben, mit den Harfen Gottes; gleichzeitig sind die Engel sichtbar, denen eines der »vier Tiere« die Schalen des Zorns reicht. — Die Schaar der Bewährten ist in drei Paare von einander zugekehrten Harfenspielern aufgelöst (man beachte die Zeichnung der Hände); oben, wesentlich größer, die Engel, die, alle nach einer Seite gewendet, die Schalen (Hörner, phialae) empfangen oder vielmehr empfangen haben. Es ist bezeichnend: der erste bekommt eine Schale, hat aber gleichzeitig schon eine, die er, um den Inhalt der Weisung vollständig deutlich werden zu lassen, bereits auch auf die Erde (drei Schollen unten in der Ecke, das »Meer« überschneidend) ausgießt, obwohl dieser Vorgang erst im nächsten Bild im eigentlichen Sinn zur Darstellung kommt. Die Ausstattung der Engel mit Nimben und Flügeln hier besonders ungleich: man gibt nur das dekorativ Wünschbare.

38, 39. **Das Ausschütten der sechs ersten Schalen** (Fol. 39v, bzw. 40v; nach XVI, 7 bzw. XVI, 16).

Die Darstellung der sieben Schalen des Zorns ist auf drei Bilder verteilt: zuerst kommen zweimal je drei Engel und dann der siebente, nebensächlich behandelt, allein. Der Text macht die gleichen Einschnitte. Der erste Engel gießt seine Schale auf die Erde und erzeugt bei den Menschen böse Wunden; der zweite Engel gießt seine Schale ins Meer, es wird zu Blut und alle Fische sterben; der dritte Engel gießt seine Schale in die Wasserströme und Brunnen und sie werden zu Blut; der vierte Engel gießt seine Schale in die Sonne und sie versendet furchtbare Glut; der fünfte Engel gießt seine Schale auf den Stuhl des Tieres und die Menschen zerbeißen ihre Zungen vor Schmerzen; der sechste Engel gießt seine Schale auf den Euphrat und aus dem Maul des Tieres und des Drachens fahren unreine Geister gleich Fröschen.

Die Schilderung der Plagen erfolgt in kleinen Figuren mit ausreichender Deutlichkeit: drei Leute mit blutenden Wunden am Halse auf Schollenboden; das rotgefärbte Meer mit den sterbenden Fischen (einer liegt schon auf dem Rücken); die drei weißblauen Zöpfe sind Wasserläufe, die aus Erdschollen vorbrechen; unter der sengenden Sonne (mit antiker Personifikation) stehn Menschen mit rotbraunen Köpfen und suchen sich gegen die Strahlen zu schützen; die folgende Figur, neben dem Tier, das den Guß empfängt, bezeichnet die Menschen, die vor Schmerz die Zunge zerbeißen; unmittelbar anschließend (Scheidegrenzen fehlen auf dem zweiten Bild) die zwei Tiere — beide mit Widderhörnern —, denen die unreinen Geister als leibhaftige Frösche aus dem Rachen steigen. Sie kommen aus dem Meer. Daran reiht sich Johannes, der aber nur hier — auf dem zweiten Blatt — erscheint. Über dieser Welt der Plagen stehn, in doppelter Größe gebildet, die Engel, die mit paralleler Gebärde ihre Schalen ausgießen. Sie sind ganz licht in der Farbe und gehören in ihrer gleichmäßigen Gebärde zu den schönsten Beispielen einer Kunst rhythmischer Bewegung, die durch den Gleichklang der Form den Eindruck der Ruhe gibt und durch den Wechsel im Einzelnen doch keine Starrheit aufkommen läßt. Die Gruppe von 38 ist noch freier und ausdrucksvoller als die von 39.

40. **Das Ausschütten der siebenten Schale** (Fol. 41v; nach XVI, 21).

Es kam ein großes Erdbeben, aus der großen Stadt wurden drei Teile, alle Inseln versanken. — Der Zerfall der Stadt ist sehr bescheiden angedeutet. Was wie eine Wolke aussieht, ist wohl eine Insel (omnis insula fugit).

41. **Die babylonische Hure** (Fol. 43r; nach XVII, 18).

Ein reich gekleidetes Weib mit goldnem Becher in der Hand sitzt auf einem Tier, das sieben Köpfe hat und zehn Hörner. Johannes verwundert sich über die Erscheinung und wird von einem der sieben Engel mit den Schalen aufgeklärt. — Das Weib sitzt reinfrontal mit ausgebreiteten Armen

auf dem Rücken des Tiers. Die Kleidung ist die gleiche wie bei dem Sonnenweib auf der Mondsichel 29 (zeitgenössische Prachtkleidung). Die Haare schwarz. Der aufgeringelte Leib des Tieres ins Scheibenmäßig-flache umgesetzt wie oben 32. Eigentümlich, wie die Gruppe tief herabgedrückt ist im Bild. Auch die Streifenanordnung ist ungewöhnlich. Der Goldgrund verkürzt sich zwischen zwei breiten Farbstreifen zum bloßen Band. Von ihm überschnitten erscheinen oben Johannes und sein Engel als Halbfiguren, so daß sie wie hinter einer Brüstung zu stehen scheinen.

42. **Der Fall von Babylon** (Fol. 45r; nach XVIII, 20).

Ein Engel fährt vom Himmel und ruft: Sie ist gefallen, Babylon, die große Stadt usw. Eine andere Stimme vom Himmel spricht: Gehet aus von ihr, mein Volk, daß ihr nicht teilhaftig werdet ihrer Sünden usw. Die Könige werden über sie klagen. Und die Kaufleute werden sie beweinen. Und alle Schiffsleute, da sie den Brand der Stadt sahen, schrien und warfen Staub auf ihre Häupter. — Zweiteilung: oben auf Goldgrund der Engel und die Stimme (= Hand), beide aus Wolken kommend; die Hand begleitet von Blitzen. Unten auf farbigen Grund der Fall der Stadt, durch einfache Umkehrung des Stadtbildes gekennzeichnet. Links davon die Ausziehenden (offener Torflügel!), rechts die Klagenden (die Könige halten die Hand an die Wange; rückwärts die Schiffsleute, die Staub auf ihr Haupt werfen (?)). Was die Stimme ankündigt und was der Text als Tatsache berichtet, ist in der Darstellung zusammengenommen.

43. **Der Engel mit dem Mühlstein** (Fol. 46r; nach XVIII, 24).

»Und ein starker Engel hob einen großen Stein auf, als einen Mühlstein, warf ihn ins Meer, und sprach: also wird mit einem Sturm verworfen die große Stadt Babylon und nicht mehr erfunden werden.« — Der Großartigkeit der Textworte kommt das Bild merkwürdig nahe. Das blaugraue Meer, das Violett des Mantels, die schiefergrauen Flügel geben farbig im Verein mit dem Gold und dem Dunkellila und Blutrot des oberen Streifens einen eigentümlich ergreifenden, ernsthaft feierlichen Klang. In der Zeichnung schlägt der große Gegensatz der Senkrechten und Wagrechten durch (das flatternde Gewandende parallel zum Streifenrand). Das Meer mit ungleich sich folgenden Wellenlinien ist hoch hinaufgenommen. Bedeutsame Überschneidungen, die den Engel mächtig erscheinen lassen. Nachdruck der Bewegung — die sich drängenden Falten des Mantels! — bei großer Stille. Die Hand mit dem Stein (es ist ein wirklicher Mühlstein) über die natürliche Proportion hinaus gesteigert. Die Ungleichheit der Flügel in diesem Zusammenhang wie es scheint unentbehrlich.

Zur Beurteilung der farbigen Tafel vorn vgl. die Notiz zu 31. Auch diese Farbwiedergabe kann namentlich durch die Veränderung des Blau nur als eine ungefähre Verdeutlichung gelten.

44. **Das große Halleluja** (Fol. 47v; nach XIX, 10).

Die 24 Ältesten und die vier Thiere beteten Gott an, der auf dem Stuhl saß. (Ein Engel) spricht zu Johannes; er wirft sich ihm zu Füßen, wird aber geheißen aufzustehn. — Der Herr segnend, in goldiger Mandorla zwischen den vier Tieren und zwei blasenden Engeln. Unten die (13) Ältesten, in zwei Gruppen geteilt. In der Mitte vor ihnen, kleinfigurig, die Szene mit Johannes und dem Engel. Die Abbildung läßt nicht erkennen wie sehr die große helle Masse des Thronenden das Ganze beherrscht. Auch die Engel sind hell (fahlgelb), beim Herrn ist die gleiche Farbe ins Wärmere gesteigert. Die Verwendung von Gold für Rahmen, Mandorla, Nimben, Kronen, Bücher erklärt das Fehlen des erwarteten Goldgrundes.

45. **Der Reiter Treu und Wahrhaftig und die Vögel des Himmels** (Fol. 48v; nach XIX, 18).

Der Reiter sitzt auf einem weißen Pferd mit Kronen auf dem Haupt; ein Schwert geht aus seinem Munde; er wird über die Heiden regieren. Ihm folgt nach das Heer im Himmel auf (weißen) Pferden. — Ein Engel ruft die Vögel des Himmels zusammen, das Fleisch der Könige (und der Hauptleute usw.) zu essen. — In dem Zug der (3) Reiter ist die seltene Überschneidung der hintern Pferde bemerkenswert. Eigentümliche Zügelhaltung des letzten, palmentragenden Reiters. — Der Engel der untern Szene ist mit einem Horn zum Rufen der Vögel ausgestattet. Zwei große Tiere haben sich zum Fraß auf die zwei Könige (mit geschlossenen Augen = tot) niedergelassen. Die Zeichnung entwickelt hier große Bewegungs-Energie. Man glaubt das Schlagen der Flügel zu hören. Johannes mit gehobenem Zeigefinger in der Mitte (vgl. 33).

46. **Kampf und Sieg über das Tier und seine Anhänger** (Fol. 49^{v}; nach XIX, 21).

Das Tier und mit ihm der falsche Prophet werden lebendig in den feurigen Pfuhl geworfen. Die andern werden erwürgt mit dem Schwert des Reiters Treu und Wahrhaftig. — Die Darstellung greift von der obern Zone in die untere über. Der Reiter schlägt mit dem Schwert zwei Männer, wobei er sich tief aus dem Sattel beugt und das Pferd einen Fuß hochhebt (das Pferd nicht mehr weiß wie vorhin). Daneben der Kampf von zwei Lanzenträgern mit dem Tier, das aber doch gleichzeitig auch schon (zusammengebunden mit dem falschen Propheten) im Schwefelpfuhl liegt. Das Tier gleicht dem Drachen auf 27. Der falsche Prophet ist nackt, die Haut dunkel, die Haare gesträubt, die Zähne bloßgelegt. Der Schwefelpfuhl schiebt sich als dunkle Scheibe in die Fläche, mit gewellter Randlinie, die sich nach innen zu mehrfach wiederholt; die ganze Form durchsetzt mit roten Flammen.

47. **Bindung und Lösung des Drachens** (Fol. 51^{r}; nach XX, 10).

Der Drache (die alte Schlange, der Satan) wird von einem Engel gebunden und in den Abgrund geworfen auf tausend Jahre. Darnach muß er auf eine kleine Zeit los werden. — Der Drache mit Widderhörnern und Flügeln wird zusammengebunden mit dem Satan (in menschlicher Gestalt) und in den flammenden Abgrund geworfen, d. h. die schwarze Scheibe (von der gleichen Zeichnung wie eben) nimmt den Drachen in sich auf. Der Satan hier wie vorhin der falsche Prophet graubraun mit gesträubten Haaren. Im untern Streifen sind die Kulissen ausgewechselt, zweifellos in dekorativer Absicht; es lag aber auch im Interesse der Deutlichkeit der Erzählung, weil hier das Umgekehrte dargestellt ist: die Lösung des Gebundenen. Sie geschieht durch einen geflügelten Satanstyp.

48. **Das jüngste Gericht** (Fol. 53^{r}; nach XXI, 7).

Das Bild ist aus dem apokalyptischen Text allein nicht zu erklären. — Der Herr, hoch oben thronend, umfaßt mit der Rechten das raumlos schwebende Kreuz. Tiefer sitzend, zu sechs und sechs, die Apostel, darüber in Halbfiguren je drei anbetende Engel. Anschließend in den Ecken noch je ein Posaunenengel, wie er sich unterhalb der Apostel an den Rändern wiederholt. Sie rufen zur Auferstehung (Matth. XXIV, 31). Aus zerstreuten flachen Kästen tauchen kleine, lebhaft bewegte Menschen auf. Zu größerer Gestalt gediehn und völliger bekleidet stehn sie dann als Gruppen der Erwählten und der Verworfenen zur Rechten und zur Linken, getrennt und überragt von dem großen symmetrisch bewegten Engelpaar, das die Rollen mit folgenden Inschriften entfaltet zeigt: venite benedic(ti) patr(is) mei (possidete) p(aratum) v(obis; verschrieben: c) r(egnum)[1] = Matth. XXV, 34, und disc(edite) a me maledicti in igne(m) et(ernam) = Matth. XXV, 41. Das ewige Feuer ist durch die übliche schwarze Scheibe in der Ecke gekennzeichnet, wo der nun dauernd gebundene Satan hockt. Ein zweiter Teufel zieht eine königlich gekleidete Frau mit einer Halsschlinge an sich (sicher nicht die babylonische Hure). Gegenüber in der Ecke Johannes.

49. **Das neue Jerusalem** (Fol. 55^{r}; nach XXI, 27).

Ein Engel führt Johannes auf einen Berg und zeigt ihm das neue Jerusalem. Der Engel hält ein goldnes Rohr, um die Stadt zu messen. Sie ist quadratisch angelegt, hat hohe Mauern und nach jeder Himmelsrichtung drei Tore. Ihr Tempel ist das Lamm. — Der Engel mit hocherhobenem (Szepter-) Stab zieht den eilig laufenden Johannes auf die Schollenhöhe. Die Stadt braucht nicht in der Blickrichtung zu liegen, sie muß nur überhaupt da sein. Die Tortürme sind zu dreien zusammengenommen, ohne daß ihr Verhältnis zur Mauer anschaulich gemacht wäre. Absichtlich unregelmäßige Zeichnung der Quaderlagen. Stellenweise (hinter der Engelsfigur) entzieht sich die Darstellung völlig der sachlichen Kontrolle: die Mauer läuft ins Leere. Auch das ist nicht Ungeschick, sondern Absicht Das Lamm auf einer Schriftrolle in der Mitte.

50. **Der Strom des lebendigen Wassers** (Fol. 57^{r}; nach XXII, 21. Am Schluß des Textes der Apokalypse).

Vom Thron Gottes fließt ein klarer Strom, gerahmt von Bäumen des Lebens, die zwölferlei Früchte tragen. Johannes fällt anbetend vor dem Engel nieder. Dieser heißt ihn aufstehn. — Abschließendes Bild des Thronenden. Hoch hinauf gerückt, den Goldgrund überschneidend; angebetet

---

1) Lesung nach Leidinger. Chroust vermutet in den Buchstaben p . . c . . r . . die Anfänge der Schlagworte in der Fortsetzung der Matthäusstelle: possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi.

von zwei Engeln, die ihrerseits vom Goldgrund überschnitten werden. Das Wasser fließt vom Thron, der nicht ganz in der Mitte steht, nach einer Ecke und verliert sich dann bei den Bäumen hinter dem wehenden Mantel des Johannes. Die Bäume bleiben natürlich ohne bestimmte Lokalisierung. Zeichnerisch geben sie die drei Typen des Pilzbaums (mit hängenden kirschenähnlichen Beeren), des Lanzettbaumes und der Massenform des Laubbaums mit apfelförmigen Früchten zwischen den Blättern. Johannes »schwebt« vor den Bäumen. Die Ermunterung aufzustehn ist beim Engel durch Steigerung der Handgröße verdeutlicht. Man beachte auch das Ansteigen im Kontur des Bodenstreifens.

---

51 und 52. **Krönung und Huldigung; Tugenden und Laster** (Fol. 59^{v} und 60^{r}, die Bilder stehn einander gegenüber).

Ein Herrscher, thronend mit Reichsapfel und Szepter, zwischen Petrus und Paulus, die ihm die Krone aufsetzen. Unten, in den gleichen Raumzusammenhang gehörig, aber mit rhythmisch wirksamer Leere der Mitte, vier huldigende Frauen, kleiner gebildet, mit gefüllten Schalen und Hörnern. Die zweizeilige Inschrift lautet:

Utere terreno · caelesti postea regno ·
distinct(a)e gentes famulant(ur) dona ferentes ·

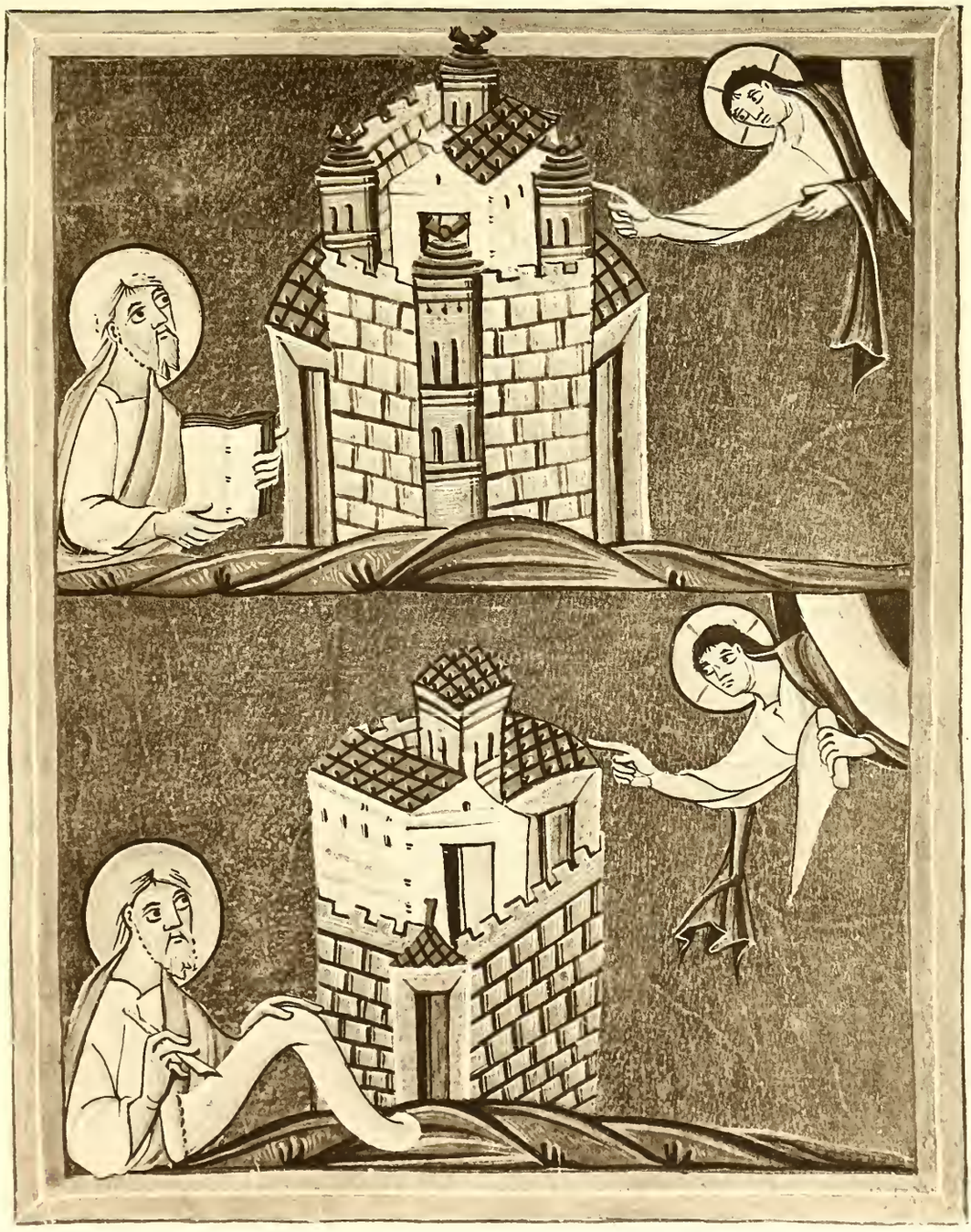
Wir haben keinen Grund, dem dargestellten König den auf dem Deckel überlieferten und durch den Stilbefund gestützten Namen Heinrichs (II.) zu entziehn, doch ist von bildnismäßiger Ähnlichkeit offenbar abgesehen. Erst auf dem sachlich nah verwandten Krönungsbild von Cim. 57 zeigt Heinrich den für ihn auch sonst beglaubigten breiten Typ mit rahmendem Backenbart.

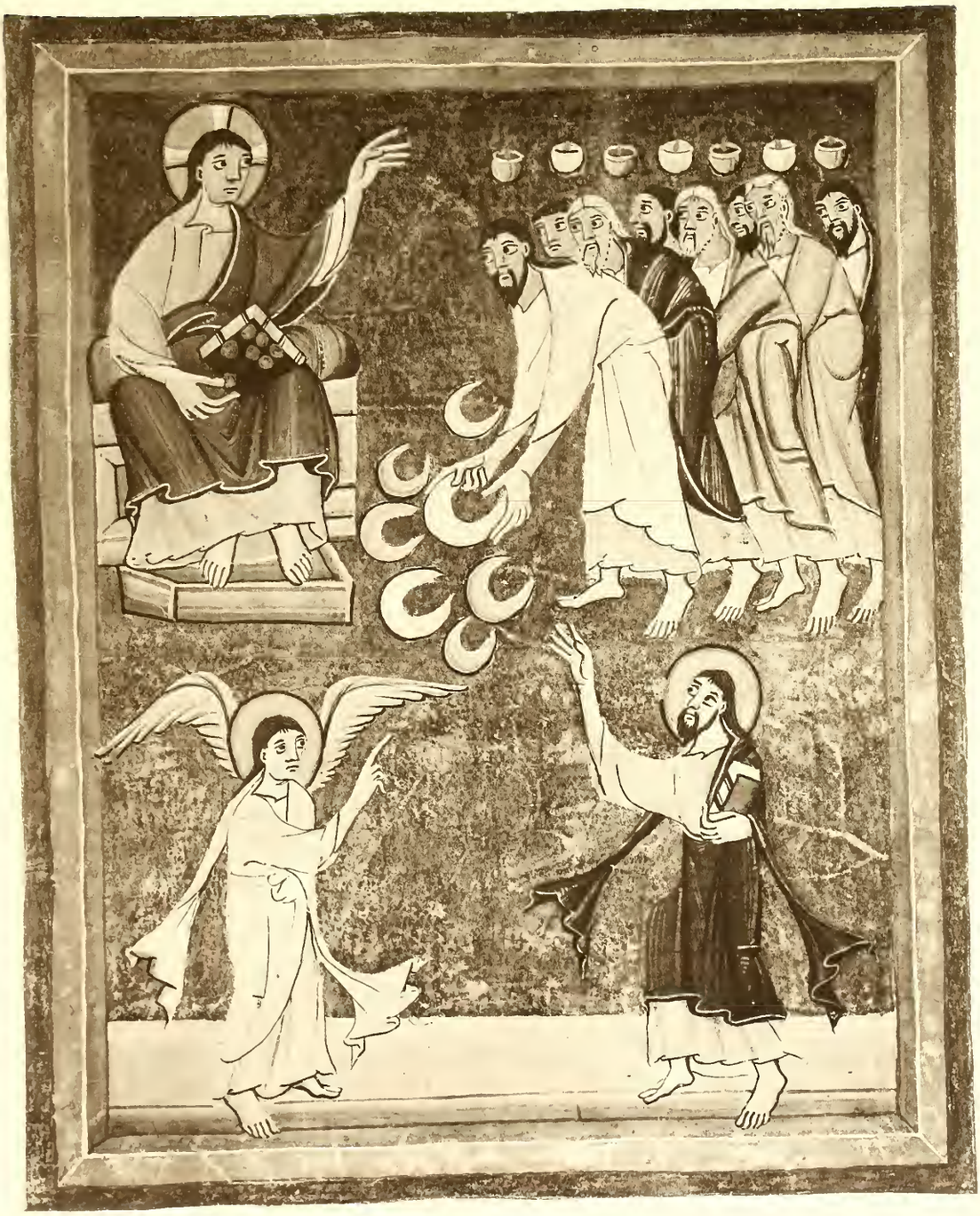
Gegenüber: vier Tugenden, die auf den (kleinern) Lastern stehn und ihnen die Lanze auf den Mund setzen. Sie fassen vier Männer an der Hand, in denen offenbar historische Vertreter der Tugenden zu sehen sind. Die zwei untern lassen sich im Anschluß an den Text als (reuiger) David und (geduldiger) Hiob benennen, die obern sind nicht genauer gekennzeichnet. (Beim Vertreter des Gehorsams gegen Gottes Gebote denkt man zunächst an Abraham.) Die Inschrift lautet:

Jussa d(e)i co(m)plens · mundo sis corpore splendens ·
poeniteat culpae · quid sit patientia disce ·

Die zwei Farbtafeln entsprechen den Lichtdrucken 31 und 42.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub in München.





Et uidi quod aperuisset agnus unum
de septem sigillis. Et audiui unū
de quatuor animalibus dicentem
tamquam uoce tonitrui. Veni & uide.
Et ecce equus albus. et qui sedebat sup illū.
habebat arcum. & data est ei corona. &
exiit uincens ut uincer&.

Et cum aperuisset sigillum secundū.
audiui secundum animal dicens.
Veni & uide. Et exiit equus alius
rufus. & qui sedebat super illum. datum ē
ei ut sumeret pacem de terra. & ut inui
cem se interficiant. Et datus est ei
gladius magnus.

Et cum aperuisset sigillum tertium.
audiui tertium animal dicens.
Veni & uide. Et ecce equus niger.
& qui sedebat sup eum. habebat stateram
in manu sua. Et audiui tamquam uocem
in medio quatuor animalium dicentem.
Bilibris tritici denario. & tres bilibres or
dei denario. & unum & oleum ne leseris.

Et cum aperuisset sigillum quartum.
audiui uocem quarti animalis dicen
tis. Veni & vide. Et ecce equus
pallidus. & qui sedebat sup eum. nomen
illi mors. & infernus sequebatur illum.
Et data est illi potestas sup quatuor partes
terre. interficere gladio. & fame. & morte.
& bestiis terre.

petris· cadite super nos· & abscondite nos
a facie sedentis super thronum· & a ira
agni· quo uenit dies magnus ire ipsorū .
& quis poterit stare .

Extribu leui · duodecim milia signati .

Extribu isachar · duodecim milia signati .
Extribu zabulon duodecim milia signati .
Extribu ioseph · duodecim milia signati .
Extribu beniamin · duodecim milia signati .

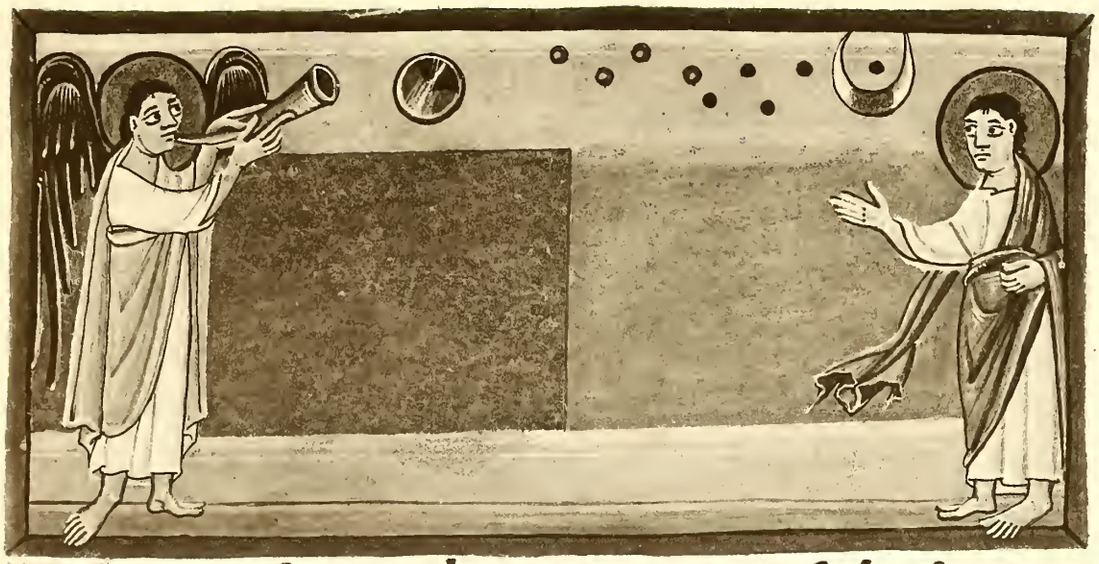
Et primus angelus tuba cecinit. Et facta est grando. & ignis mixta cũ sanguine. & missum est in terram. & tertia pars terre combusta est. & omne foenum uiride combustum est. & tertia pars arborum combusta est.

Et secundus angelus tuba cecinit. &
tamquam mons magnus igne ar-
dens missus est in mare. Et tertia
pars maris facta est sanguis. & mortua est
tertia pars creaturę qui habent animas.
Et tertia pars nauium interiit.

Et tertius angelus tuba cecinit. & ceci-
dit de cęlo stella magna. ardens tam-
quam facula. Et cecidit in tertiam partem
fluminum. & in fontes aquarum. Et nomen ei
dicitur absinthium. Et facta est tertia pars

aquarum inabsentium · & multi hominum
mortui sunt de aquis · quia amare facte sunt ·

Et quartus angelus tuba cecinit · Et ꝑ
cussa est tertia pars solis & lune · & ter
tia pars stellarum · ut obscuraretur tertia
pars eorum · ut diei non lucere & pars ter
tia · & nocti similiter ·



Et uidi & audiui uocem unius aquilę ·
uolantis p medium cęlum dicentis uoce
magna · Vae · Vae · Vae · habitantibus in
terra de cęteris uocibus tubę trium angelo
rum · qui erant tuba canituri ·

coeperit tuba canere · consummabitur mys
terium dī · sicut euangelizauit per seruos
suos pphetas · Et uox quam audiui de ce
lo iterum loquentem mihi · & dicentem ·
Vade & accipe librum apertum de manu
angeli stantis sup mare & super terram ·

Et dabo duobus testib; meis · & ꝓpheta
bunt dieb; mille · ducentis · sexaginta ·
amicti saccis · Hi sunt duę oliuę · & duo
candelabra inconspectu dn̄i stantes ·
Et siquis eis uoluerit nocere · ignis exiet de
ore ipsoꝝ · et deuorauit inimicos eorum ·
Et siquis uoluerit eos ledere · sic oportet eū
occidi · Hi habent potestatem claudendi
cęlum · ne pluat diebus ꝓphetię ipsorum ·
Et potestatem habent sup aquas conuerten

celi. Vae secundum abiit. Vae tertium

venit cito.

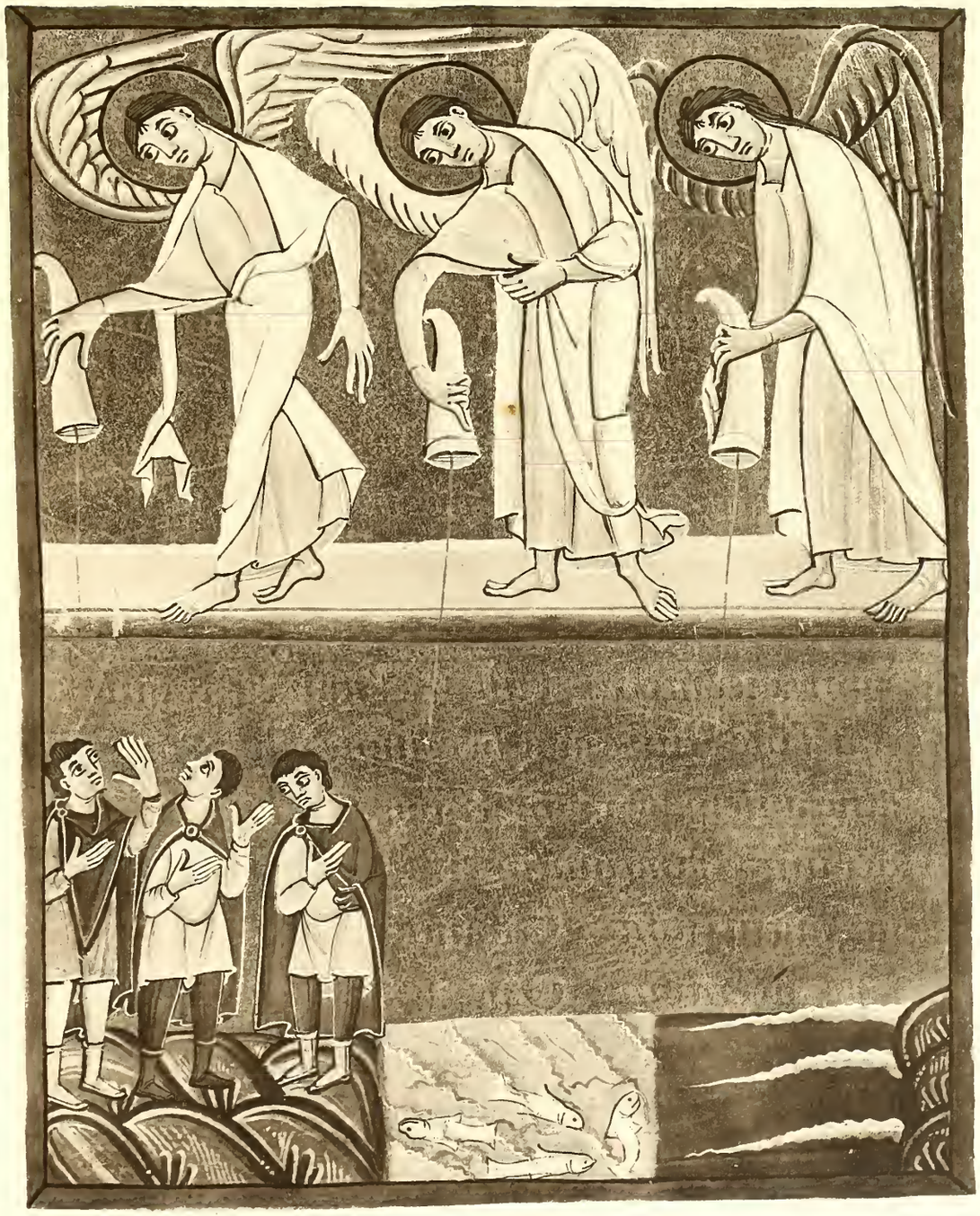
Et apertum est templum dī in cęlo · & uisa
est archa testamenti · in templo eius ·
Et facta sunt fulgura · & uoces · & terræ motus ·
& grando magna · Et signum magnum ap
parut in cęlo · mulier amicta sole · & luna
sub pedibus eius · Et in capite eius corona
stellarum duodecim · Et in utero habens

nam · sciens quod modicum tempus hab&.

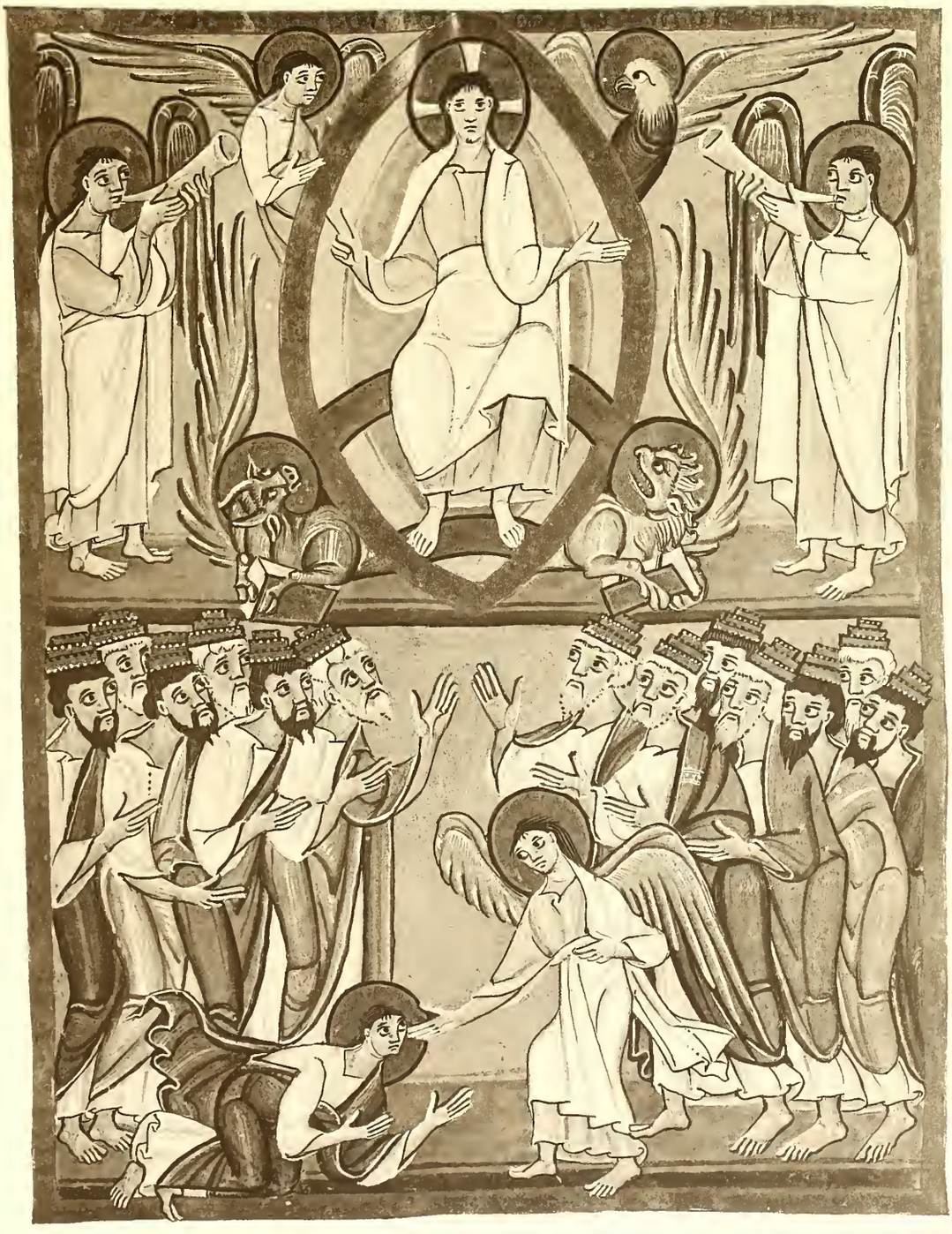
est illi bellum facere cum scis. & uincere
illos. & datum est illi ius in omnem tribū.
& populum. & linguam. & gentem. Et ad
orauerunt eum omnes qui habitant terrā.
quorum non sunt scripta nomina in libro
uitę. & agni qui occisus est ab origine mun
di. Si quis hab & aurem audiat. Qui in
captiuitatem duxerit. in captiuitatem ua
dit. Qui in gladio occiderit. oportet
eum gladio occidi. Hoc est patientia &
fides scorum.

habe caracterem nominis bestie · aut nu
merum nominis · His sapientia est · qui
habe intellectum compute numerū
bestie · Numerus hominis est · e nume
rus eius est · sexcentis · sexaginta · sex ·

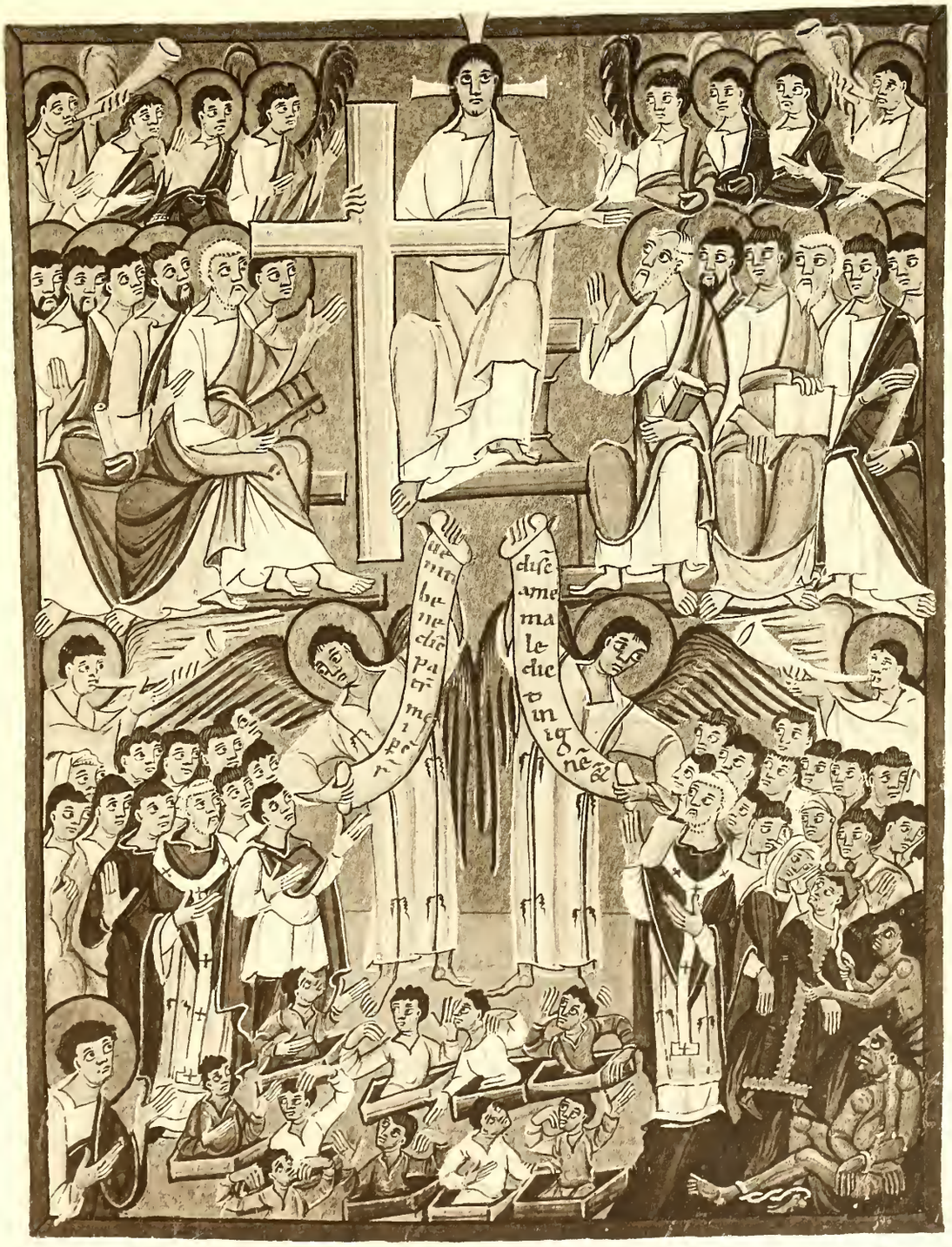
ſanctorum · & ante conſpectum agni · & fu
mus tormentorum illorum in ſecula ſecu
lorum aſcendet · Nec habent requiem die
ac nocte qui adorauerint beſtiam & i
maginem eius · & ſi quis acceperit carac
therem nominis eius · Hic eſt patientia
ſcorum qui cuſtodiunt mandata dī · &
fidem ihū ·



Et uenit unus de ſeptem angelis qui habe
bant ſeptem fialas· & locutus eſt mecũ
dicens· Veni oſtendam tibi damnationem
meretricis magnę· quę ſedet ſup aquas mul
tas· cum qua fornicati ſunt reges terrae ·
& inebriati ſunt qui habitant terram de
uino proſtitutionis eius· Et abſtulit me in
deſertum in ſpũ· Et uidi mulierem ſeden
tem ſup beſtiam coccineam· plenam nomi
nibus blaſphemię· habentem capita VII ·
& cornua decem · Et mulier erat circum



ut manducetis carnes regum · & carnes tribu
norum · & carnes fortium · & carnes equor
& sedentium in ipsis · & carnes omnium li
berorum · & seruorum · pusillorum & mag
norum ·



VT FRE TERRENO · CAELESTI POSTEA REGNO
DISTINCTE GENTES FAMVLANT DONA FERENTES.

IVSSA DI COELENS · MVNDO SIS CORPORE SPLENDENS
POENITEAT CVLPAE QVID SIT PATIENTIA DISCE

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00653 2002